Bianco & Nero

Bimestrale della Scuola Nazionale di Cinema

Maggio-Agosto 1999

Africa nera e Maghreb

Buñuel con inediti

«Touch of Evil»: il promemoria di Welles

Godard "storico" del cinema

«Siamo donne» restaurato

Bianco & Nero

SOMMARIO 3-4/99

4

Mbissine Diop in un manifesto pubblicitario di *La noire de...*
di Ousmane Sembène

Tra finzione e documentario: la terza via del cinema africano

Maria Coletti

... gardez-vous de vous croiser les bras en l'attitude stérile du spectateur, car la vie n'est pas un spectacle, car une mer de douleurs n'est pas un proscenium, car un homme qui crie n'est pas un ours qui danse...
Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*[1]

Gli ultimi due anni hanno offerto un'occasione unica agli studiosi e agli appassionati di cinema africano. Chiunque abbia seguito con dedizione e un pizzico di ostinazione gli eventi e i festival che si sono susseguiti dall'ottobre 1998 all'aprile 1999 (le Journées Cinématographiques de Carthage, il Torino Film Festival, il Festival Panafricain du Cinéma de Ouagadougou, il Festival del Cinema Africano di Milano, la Settimana del cinema africano a Roma) ha avuto la possibilità di fare un bilancio sul cinema dell'Africa nera dopo i suoi primi quarant'anni e più di esistenza, di percepire continuità e rotture sia sul piano economico-produttivo che su quello tematico-stilistico. In questo senso, se è vero che le origini di un'arte lasciano sempre scorgere qualcosa della sua essenza, la retrospettiva del festival di Torino sulla nascita del cinema in Africa (20-29 novembre 1998) ha permesso di fare paragoni impensati, di rintracciare un filo rosso nella storia del cinema dell'Africa nera: una sorta di tensione costante tra documentario e finzione, che appare ancor più forte nelle sue potenzialità e più carica di futuro se si accostano, in un cortocircuito temporale, due opere così lontane e così vicine tra loro come *Afrique-sur-Seine* (1955) e *La vie sur terre* (1998).

I primi passi del cinema in Africa: raccontare per mostrare

La nascita del cinema in Africa è strettamente legata alla fine del colonialismo e della dominazione europea, anche sul piano delle immagini. Nonostante il primo film realizzato interamente da registi africani sia del 1955 (il cortometraggio *Afrique-sur-Seine*), è solo dopo il 1960, dunque all'indomani della tanto sospirata indipendenza della maggior parte degli stati dell'Africa nera francofona, che prende finalmente avvio una produzione cinematografica regolare, per quanto difficoltosa. Proprio perché

nato dalle ceneri di un impero coloniale, il cinema africano ha come istanza primaria quella di riappropriarsi di se stesso, di recuperare un'immagine di sé troppo a lungo distorta da un gusto esotico o da una volontà di propaganda. Vuol parlare in prima persona e guardare in prima persona, per celebrare la raggiunta indipendenza o semplicemente mostrare la vita quotidiana, al di là di idealizzazioni e pregiudizi; oppure, come in *Afrique-sur-Seine*, per parlare di una realtà fino allora quasi ignorata, quella degli studenti e intellettuali africani a Parigi, legati al movimento della *négritude*: un'immagine che certo non coincide né con quella dell'africano cannibale né con quella del buon selvaggio. Gli autori (tutti senegalesi) di questo cortometraggio ormai famoso – Paulin S. Vieyra, Mamadou Sarr, Robert Caristan, Jacques Mélo Kane – non solo rovesciano figure stereotipe dell'immaginario occidentale ma, in qualche modo, capovolgono addirittura la tradizione del documentario etnografico. Questa volta non è l'Africa, bensì Parigi – il cuore stesso della civiltà – ad essere ripresa da un occhio estraneo. Il film è anche, e soprattutto, un documentario su Parigi vista attraverso gli occhi degli studenti africani in Francia: dunque un documento dell'immagine ideale che gli africani degli anni '50 avevano della capitale francese. Rivisto oggi, il film mantiene intatta tutta la sua forza, proprio perché sottolinea la relatività di ogni documento audiovisivo (ciò che viene guardato è comunque modificato da chi guarda) e soprattutto l'inutilità di ogni tipo di eurocentrismo. Una forza che scaturisce anche dalla contrapposizione tra le riprese documentarie e la *voice over* che le commenta, o meglio costruisce un suo proprio discorso a partire dalle immagini. L'occhio-macchina da presa accompagna con lunghe panoramiche la vita della "ville lumière", nelle sue luci e ombre, ma il tono di esaltazione del commento ci fa guardare gli studenti, gli intellettuali e anche i semplici e umili lavoratori africani che entrano in campo (lo spazzino o il povero che chiede l'elemosina a un suo "connazionale" più fortunato) come coloro che costituiranno la "luce" e il benessere di tutta l'Africa.

Anche in altri cortometraggi realizzati in seguito da Vieyra è evidente l'intenzione di cantare la nuova Africa, l'Africa dell'indipendenza: in *Une nation est née* (1961), che celebra la storia del Senegal fino alla nascita della repubblica, e in *Lamb* (1963), un documentario sullo sport nazionale senegalese. Cimentandosi, in seguito, con il cinema di finzione, Vieyra mantiene comunque un approccio documentario, attento alla realtà quotidiana del suo paese. Così accade in *Sindiely* (1964), storia di una ragazza che riesce ad evitare un matrimonio forzato voluto dal padre e a sposare il suo primo amore. Qui la naturalità dell'ambientazione e le scene di vita quotidiana rubate in un qualunque villaggio senegalese si mescolano con i toni farseschi della recitazione, da pantomima danzata tradizionale. Del resto, se il tema del matrimonio è uno dei più affrontati nel ci-

nema dell'Africa nera, in questi primi film esso si rivela anche un modo perfetto per inserire nel corso della finzione scene di cerimonie, riti e danze di gruppo riprese in maniera documentaria: momenti tradizionali importanti per la comunità e che vanno preservati dall'oblio, ma anche da una semplice e asettica registrazione, tipica del cinema etnografico. Un film esemplare a questo riguardo, che mantiene intatta ancora oggi tutta la freschezza dello sguardo, ci viene offerto dal nigerino Mustapha Alassane. Regista autodidatta e uno dei pionieri del cinema africano insieme a Vieyra, Oumarou Ganda e Ousmane Sembène, Alassane ha dimostrato già nei suoi primi lavori molta versatilità e sperimentazione[2]. *Aouré* (1962) è un cortometraggio in cui si narra l'idillio di due ragazzi che si incontrano sulla riva del fiume, si innamorano e decidono di sposarsi. Ma, prima che inizi la storia d'amore vera e propria, la macchina da presa indugia a lungo su scene di vita quotidiana nel villaggio e su occupazioni collettive, come le donne che lavano i panni e gli uomini che lavorano o si riposano dalla pesca. Protagonista sembra essere innanzitutto la collettività, così come il tempo della storia tende a coincidere col tempo del discorso. Questo "ritardo" nella focalizzazione del personaggio o dei personaggi principali, questa difficoltà a distinguere i protagonisti (contro le regole del cinema commerciale) sono del resto tipici di tutto il cinema africano, profondamente radicato in una tradizione che privilegia il gruppo sull'individuo, e considera l'individuo nell'ambiente naturale e umano in cui si muove. Si parte sempre da una visione corale, dalla volontà di mostrare, attraverso un personaggio, la storia di tutto un popolo. Non a caso prevalgono i campi lunghi e medi, mentre i primi piani sono piuttosto rari. Esemplare, da questo punto di vista, è il primo lungometraggio del maliano Souleymane Cissé, oggi uno degli autori più importanti e più affermati del cinema africano. *Den muso* (*La jeune fille*, 1975) inizia con una lunga serie di panoramiche per le strade piene di vita e di attività di un grande centro urbano. Solo dopo aver ripreso il lavoro in una fabbrica e presentato i vari componenti della famiglia, il regista si concentra sulla storia di Tenin: figlia muta di un industriale, violentata e poi abbandonata da un operaio del padre, finirà col dare fuoco alla capanna dell'operaio e suicidarsi. Il film prende corpo pian piano, spostandosi poco alla volta sulla figura della ragazza. Nonostante la tragicità della storia, però, il regista non scende nello psicologismo, ma privilegia al contrario una prospettiva fenomenologica, indugiando sui movimenti della ragazza e seguendo i suoi spostamenti nella città. Importante in questo senso è la scelta di dare grande spazio a riprese frontali della protagonista – che diventano primi o primissimi piani solo nei momenti più tragici della storia – e, soprattutto, a lunghe carrellate per la città, che pedinano la ragazza, spesso da dietro. Appare chiara l'intenzione di raccontare non tanto la storia di un individuo, quanto la condizione esemplare di una categoria

Sul set di *Afrique-sur-Seine*, da sinistra a destra:
Paulin Vieyra, Robert Caristan, Jacques Mélo Kane e Mamadou Sarr

di persone (le donne), ma anche di tutta una società impegnata nella difficile conquista dell'indipendenza culturale all'indomani di quella politica. L'oppressione privata come specchio di quella politica, nella nuova epoca del neocolonialismo e delle nuove élite africane: non stupisce che il film – primo lungometraggio maliano in lingua bambara – sia stato a lungo vietato dalla censura.

La donna, metafora di tutta l'Africa, dunque, nel suo lungo cammino verso la conquista della libertà: immagini e storie di donne prese nella vita di tutti i giorni e che funzionano un po' da cartina di tornasole delle tensioni sociali e delle condizioni di vita africane. Molti film del periodo hanno al centro storie al femminile, come *Diankha-Bi* (1969) e *Diegue-Bi* (1970) del senegalese Mahama Johnson Traoré, due ritratti corali rispettivamente delle ragazze e delle donne africane; oppure *Le Wazzou polygame* (1971) del nigerino Oumarou Ganda, sul problema della poli-

gamia. Da citare anche il cortometraggio *Kaka Yo* (*Rien que toi,* Sebastian Kamba, 1966), primo film del Congo e cronaca di una notte di erranza della protagonista sulle tracce del suo amato, un'erranza del cuore e dello sguardo che ci fa scoprire la Brazzaville notturna. Ma il film che più riassume in sé questa volontà di mostrare e insieme denunciare il reale attraverso un personaggio femminile è *La noire de...* (1966), il primo lungometraggio del senegalese Ousmane Sembène, che ha rivelato sul piano internazionale "l'anziano degli anziani" del cinema africano. La storia (tratta dalla sua omonima novella della raccolta *Voltaïque* e ispirata a un fatto vero) è di per sé semplice e lineare: il processo di alienazione e disperazione di una giovane senegalese – Diouana, andata a lavorare come domestica in Francia (ad Antibes) – dal silenzio alla muta rivolta, al suicidio. L'intreccio non è però così semplice e lineare. Sembène lavora molto sui flashback per contrapporre l'immagine felice e piena di speranza del passato a Dakar, nonostante la miseria, a quella solitaria e triste, *déracinée*, del presente; dallo spazio aperto del paese natale, con le strade piene di gente, allo spazio chiuso e claustrofobico della casa francese. Il bianco e nero (contrapposto al colore di due brevi scene nella Costa Azzurra, in cui le spiagge dorate, piene di bagnanti al sole, ci restituiscono l'immagine della Francia idealizzata da Diouana) e le riprese a camera fissa, o con lente panoramiche, danno un senso di distacco e di ripresa oggettiva, dall'esterno, del cammino interiore della protagonista. A questi conflitti di spazio e di movimento si aggiunge anche il contrasto sonoro. Il film è in francese: Sembène non è ancora arrivato alla decisione di usare le lingue locali africane[3]. Ma la cosa più importante è che, a parte qualche frase che sentiamo pronunciare dalla protagonista, soprattutto nei flashback, e qualche monosillabo rivolto ai padroni, nel presente, in realtà non udiamo quasi mai la voce di Diouana. Non ci sono dialoghi, c'è solo la sua voce interiore. Un mezzo che serve a Sembène per esprimere chiaramente l'alienazione della ragazza, ma anche per raggiungere un effetto di straniamento, nonostante il pedinamento neorealistico della protagonista tra le quattro mura della sua casa-prigione. Ogni gesto e ogni avvenimento vengono presentati sia oggettivamente, dall'occhio neutro della macchina da presa che segue frontalmente gli avvenimenti, sia soggettivamente dalla *voice over* della protagonista che li commenta.

Abbiamo toccato così un'altra questione cruciale nel cinema africano degli inizi: quella della lingua e dell'uso della *voice over*. Innanzitutto c'è un problema di comunicazione, in quanto nei paesi africani la coesistenza di molte lingue è un dato di fatto. L'alternativa è dunque tra l'uso del francese, che può essere compreso praticamente da tutti, ma che non corrisponde all'identità linguistica e culturale del pubblico africano, e l'uso di una delle lingue nazionali, che soddisfa il desiderio di riappropriazione della propria immagine ma crea problemi di comprensione. Oggi

la questione è pressoché risolta dall'uso dei sottotitoli in francese, ma agli inizi una soluzione molto comune era quella di evitare o usare pochissimi dialoghi e di inserire una voce over, in francese, che accompagnasse l'azione. La presenza determinante del commento, dovuta anche a motivi tecnici e alle difficoltà oggettive di registrazione e soprattutto di sincronizzazione del suono[4], disvela in realtà un'inclinazione naturale del cinema africano al documentario, quella volontà di raccontare per mostrare di cui parlavamo in precedenza. Manifesto di questa tensione al contempo etica ed estetica può essere considerato, non a caso, il cortometraggio *Borom sarret* (1962), debutto di Sembène e primo film di finzione realizzato in Africa nera da un africano. Questo piccolo grande capolavoro non solo contiene in nuce l'intera poetica del regista e scrittore senegalese, ma può essere considerato anche come un catalogo delle tematiche e dei tratti stilistici che saranno tipici di tutto il cinema africano. Nella scelta di narrare una giornata di lavoro qualunque di un carrettiere qualunque nelle strade di Dakar – attraversata in una sorta di via crucis metaforica dalla periferia al mercato, all'ospedale, al cimitero, fino ad arrivare al Plateau (il quartiere residenziale dei nuovi ricchi africani e rigorosamente *off limits*) – si possono individuare delle valenze simboliche molto importanti, sia sul piano stilistico che su quello tematico-ideologico. Il rispetto delle tre unità di tempo, luogo ed azione (il carrettiere viene seguito nella sua fatica quotidiana da mattina a sera), e quindi la coincidenza di tempo del racconto e tempo della storia, stanno a significare una volontà di riprendere il reale nel modo più oggettivo possibile. Mentre, sul piano tematico, l'incontro del protagonista con altri anonimi cittadini, per lo più tipizzati (il povero, lo scroccone, lo storpio, la donna incinta, la signora che va a fare la spesa, il *griot*, il padre con il figlio morto, il ricco presuntuoso) evidenzia la necessità di dare voce e immagine alle mille realtà dell'Africa contemporanea. Ma è soprattutto nel rapporto tra immagini e sonoro che Sembène dà prova di grande lucidità, dimostrando quale sia la sua idea di realismo. Anche in questo caso, infatti, non ci sono quasi dialoghi e a prevalere è la voce interiore del protagonista, che riflette sulla sua situazione e sulle avventure che gli capitano. Attraverso tale contrasto tra la realtà mostrata nella sua nuda evidenza e il commento soggettivo del protagonista, il realismo del cinema africano si pone per sua natura a metà strada tra documentario e finzione. Proprio perché rifugge da una semplice registrazione oggettiva della realtà, per privilegiare l'idea di un «cinema-specchio»[5] – nella definizione di André Gardies – il regista africano mostra lo spazio come un *riflesso della realtà* (come luogo preciso e riconoscibile in cui il pubblico può rispecchiarsi e ritrovare le proprie esperienze) e nello stesso tempo come un modo per *riflettere sulla realtà*. Non un semplice realismo, dunque, ma un realismo critico, che ha una forte impronta soggettiva.

Questo intento è particolarmente evidente in *Cabascabo* (1968) di Oumarou Ganda, il primo film realizzato dal regista del Niger dopo la sua esperienza di attore in *Moi, un noir* (1958-59) di Jean Rouch. Si tratta di un mediometraggio autobiografico, che narra il ritorno e il difficile reinserimento di un reduce della guerra di Indocina – tema che Ganda aveva già anticipato nel film di Rouch – ed è interessante soprattutto per il modo in cui passato e presente sono mescolati tra loro nei ricordi e nel racconto del protagonista. Accanto a intere sequenze dal sapore documentario, in cui il reduce e i vecchi amici siedono in circolo in una locanda, bevono, cantano e si raccontano le esperienze di guerra, ci sono veri e propri momenti di "messa in scena" del ricordo. Quelli che, diegeticamente, dovrebbero essere flashback della guerra di Indocina si rivelano, infatti, per ciò che sono in realtà: squarci di esperienze personali di guerra, rivissute e messe in scena nella *brousse* africana. In qualche modo vengono smascherati la macchina-cinema e il meccanismo della finzione, ed è proprio in questa compresenza di due livelli, il massimo di realtà e il massimo di teatralità, di astrazione, che sta tutta la forza e la modernità di questo piccolo film. Forse non è un caso che il regista vi sia arrivato dopo l'esperienza con Jean Rouch, quasi a voler completare il discorso iniziato con lui, o meglio a voler finalmente parlare in prima persona e autonomamente della propria esperienza.

Nonostante Rouch si possa considerare a tutt'oggi uno dei "padri" del cinema in Africa nera, soprattutto per il suo contributo nella formazione di autori come Ganda, il nigerino Mohammed Touré e la senegalese Safi Faye (una delle prime donne registe del cinema africano), la sua esperienza rimane indissolubilmente legata al cinema etnologico. In questo senso, se alcuni "documenti" sono capolavori assoluti e testimoniano al contempo di un incontro realizzato con l'Altro (*La chasse au lion à l'arc* del 1958-1965 e il già citato *Moi, un noir*), non si possono non comprendere le perplessità di numerosi registi africani riguardo a un approccio spesso naïf, tendente al paternalismo o all'idealizzazione di un mondo totalmente naturale. Esemplari le critiche avanzate da Sembène nel corso di un confronto ormai famoso con Rouch: «Nell'ambito del cinema "vedere" non basta, bisogna analizzare. A me interessa ciò che sta prima e ciò che sta dopo quel che si vede. [...] Quel che rimprovero agli etnologi, come agli africanisti, è di guardarci come se fossimo insetti...»[6]. Proprio questa volontà di leggere, di interpretare il reale, continuerà a prender corpo in tutti i film successivi di Sembène, da *Mandabi* a *Guelwaar* (1992). E se, nell'Africa delle nuove democrazie, si vorrà di nuovo lavare i panni sporchi in famiglia e sottrarli allo sguardo pubblico, il regista continuerà a parlare del suo Senegal, di realtà troppo spesso nascoste o dimenticate che finiscono però prima o poi col bussare alla porta della coscienza, come i mendicanti che si introducono nella casa del ricco politicante nel finale buñueliano di *Xala* (1974).

Per tornare alla reazione africana alla "regola di Rouch", vale la pena ricordare la presenza, nella seconda metà degli anni '60, di documentari che potrebbero essere definiti, forse impropriamente, come i primi documentari etnografici africani[7]. Opere che intendono registrare la permanenza di riti, cerimonie e usanze tradizionali, ma con uno sguardo più attento, più amoroso, dall'interno. Tuttavia, è soltanto con Safi Faye che si può in qualche modo parlare di contro-etnologia. La regista, che tra l'altro ha recitato in un film di Rouch[8] ed ha fatto studi etnologici a Parigi, si impone da subito con il suo primo lungometraggio, *Kaddu beykat* (*Lettre paysanne*, 1975). Il titolo stesso sottolinea il doppio punto di vista su cui si costruisce il film: da un lato quello della regista, che si rivolge alla sua famiglia e al suo villaggio in una specie di lettera filmata, dall'altro quello dei contadini, ripresi nella loro vita quotidiana, che parlano in prima persona dei propri problemi. Le riprese documentarie degli uomini e delle donne al lavoro, e delle discussioni sotto *l'arbre à palabre*, sono in qualche modo ordinate dall'inserzione di una storia di finzione: un ragazzo del villaggio che va a lavorare in città per poter racimolare un po' di soldi e sposare la fidanzata. Una storia che, del resto, corrisponde all'esperienza reale degli abitanti del villaggio e viene rappresentata da due di loro. La regista supera in questo modo lo sguardo neutro ed esterno del cinema etnografico, per arrivare ad un modo di guardare e di filmare che è allo stesso tempo critico e partecipativo. Critico perché cerca di dare una spiegazione economica e politica alle dure condizioni di vita dei contadini, partecipativo perché li fa parlare in prima persona, non riducendoli a semplici oggetti. Illuminanti le parole del commento con cui Safi Faye ci avverte all'inizio del film: «State per vivere un momento nel mio paese. I miei genitori mi hanno rimproverato: gli spettatori ci prenderanno in giro, perché siamo mal vestiti, perché siamo sempre al lavoro»[9]. Veniamo messi subito in guardia, dunque, da ogni velleità esotica o etnologica: i contadini sono consapevoli delle proprie condizioni di esistenza, come del rapporto ambiguo che c'è sempre tra chi guarda e chi è guardato. Ed è proprio per questo che l'atteggiamento della regista non è di chi guarda, ma di chi ascolta. Il suo discorso e quello dei contadini sono complementari, così come vi è una stretta relazione, un continuo mescolarsi tra il personale e il politico. Il film si apre e si chiude come una lettera, dedicata al nonno morto poco dopo le riprese. Ma, a partire dall'esperienza personale della regista e dalla vita quotidiana del villaggio, si arriva ad individuare responsabilità precise: l'insufficienza delle riforme agricole intraprese dal governo, il danno apportato dalla politica della monocoltura dell'arachide, la persistenza di una dipendenza neocoloniale dal capitalismo internazionale. Nel cinema di Safi Faye si attua, dunque, una feconda unione di documentario e finzione, non più semplicemente accostati o alternati tra loro, ma fusi in quella che diventerà

Borom Sarret di Ousmane Sembène

una vera terza via del cinema africano. Un cinema che si pone sotto il doppio segno della rivendicazione d'indipendenza economico-politica e della necessità di fare i conti con la propria cultura e con le proprie tradizioni, ma in modo soggettivo. Un'operazione semplice e al contempo estremamente complessa, che la combattiva regista senegalese porterà avanti in tutti i suoi film successivi a cominciare da *Fad'jal* (1979). Qui, tornata nello stesso villaggio *serere*, costruisce un discorso ancora più intrecciato, sulla base della memoria popolare: alle scene di vita quotidiana e ai problemi di sussistenza discussi tra giovani e anziani vengono contrapposte le parole di un vecchio saggio che racconta ai bambini la vera storia del loro villaggio, fondato da una donna. Immagini che prendono a loro volta corpo, così che passato e presente si mescolano e la storia di oggi viene letta alla luce di quella di ieri.

Una riflessione simile sul passato e sul presente dell'Africa viene portata avanti, anche se con diversità di tono e soprattutto di linguaggio, dal mauritano (e poi *saharaoui*) Med Hondo, un altro dei grandi vecchi del cinema africano. Anche nei suoi lavori troviamo una costante tensione verso il superamento definitivo dei limiti tra realtà e finzione, riflessione personale e riflessione politica. Molte delle sue opere possono essere

considerate dei veri e propri pamphlets audiovisivi, dei film d'agitazione sui problemi centrali della storia africana: dalla schiavitù al colonialismo, dal razzismo all'immigrazione. Determinante in Hondo è stata senz'altro, non solo la personale esperienza di lavoratore immigrato a Parigi, ma soprattutto la formazione teatrale. E infatti già il suo primo lungometraggio, *Soleil O* (1970), che lo ha subito portato alla ribalta mondiale, si basa sulla coesistenza di elementi teatrali (astrazione della messa in scena, un piccolo gruppo di attori che recitano più ruoli), canzoni, riprese documentarie, interviste e momenti di recitazione naturalistica. Pur avendo realizzato anche documentari più tradizionali, come quelli sulla questione del popolo Saharaoui (*Nous aurons toute la mort pour dormir*, 1977 e *Polisario, un peuple en armes*, 1978), e un film più classicamente spettacolare (*Sarraounia*, 1986), la poetica di Hondo si fonda proprio su questa sorta di tecnica del collage che, mettendo insieme i materiali più disparati, fa esplodere la polisemicità del testo.

I festival, la crisi, le nuove strade

Dedicheremo poco spazio al rapporto tra documentario e finzione nel cinema degli anni '80, non tanto perché in tale decennio non si possano trovare esempi a riguardo, ma perché questi sono soprattutto gli anni in cui il cinema africano acquista finalmente visibilità sul piano internazionale. I film africani cominciano ad "affollare" i festival e ad essere apprezzati dalla critica: un successo che viene ratificato e culmina con la presenza in concorso al Festival di Cannes di *Yeelen* (Souleymane Cissé, 1987) e *Tilaï* (Idrissa Ouédraogo, 1990), entrambi consacrati dal Premio della Giuria. Con il consolidarsi della macchina-cinema, la confusione tra finzione e documentario è meno evidente. Grazie al successo internazionale si affermano nuovi "autori": oltre a Ouédraogo e Cissé, il burkinabé Gaston Kaboré (*Wend Kuuni*, 1982) e il maliano Cheikh Oumar Sissoko (*Nyamanton*, 1986). E si affermano anche alcune tendenze tematiche che assomigliano a veri e propri "generi": il film di villaggio, la vita nella città, la contrapposizione tra tradizione e modernità, la corruzione, il peso della storia. L'attenzione dei registi è concentrata soprattutto sulla necessità di raccontare storie che parlino dell'Africa moderna, e l'aspetto documentario permane per lo più nella capacità di saper sempre situare i personaggi in un contesto spaziale e sociale ben determinato. Una parabola esemplare ci viene offerta da uno dei più geniali e più moderni registi dell'Africa nera: Djibril Diop Mambety. A partire dal suo primo cortometraggio *Contras City* (1968), un documentario ironico e soggettivo su Dakar, Mambety costruisce una poetica personalissima che mescola poesia e surrealtà, ironia e politica. Il suo è un esempio paradossale di regista che reinventa l'Africa, che crea un linguaggio cinematografico africa-

no della modernità (pensiamo a *Touki-Bouki*, 1977), ma sempre a partire da un legame essenziale con la realtà: alla fine tutta la sua opera può essere letta anche come un documento soggettivo, una topografia dell'anima, di Dakar e della sua "piccola gente", fino al testamento del suo stupendo film postumo (*La petite vendeuse de soleil*, 1999).

Negli anni '90, però, comincia a farsi sentire, sempre più forte, la crisi. Il cinema africano non è più una moda (il successo di *Tilaï* segna in qualche modo uno spartiacque), mentre i problemi economici e produttivi continuano ad esistere ed a condizionare fortemente i registi. Sarà perché le difficoltà finanziarie influiscono anche sulle idee, ma a partire dalla metà di questo decennio non è più nel campo dei lungometraggi di finzione che si trovano gli esempi maggiormente freschi e innovativi (a parte poche eccezioni). Non si deve certo al caso che proprio in questi anni si manifesti un ritorno al documentario e ad una ibridazione di formati e generi: la preferenza per opere di corto o mediometraggio, spesso realizzate nel più leggero e accessibile formato video. Una corrente che, come un fiume sotterraneo, ha attraversato tutto il cinema africano, ma che proprio in questi anni di crisi sembra avere più forza e portare più energia. E sono soprattutto le donne a dare un esempio, le stesse che, pur avendo il privilegio di essere eroine di tanti film, non riescono quasi mai, o hanno molte difficoltà, a passare dall'altra parte della macchina da presa. Basti pensare alle due madri del cinema africano: Safi Faye, di cui abbiamo già parlato e che in questo decennio realizza *Mossane* (1996), e Sarah Maldoror, che si è affermata soprattutto grazie al film militante sulla guerra di liberazione dell'Angola *Sambizanga* (1972), ma che ha continuato da allora ad essere attiva nel documentario, fino all'ultimo *La tribu du bois de l'E* (1998). E molti sono i nomi più recenti, dalla togolese Anne Laure Folly (*Femmes aux yeux ouverts*, 1994 e *Les oubliées*, 1997), alle due burkinabé Valerie Kaboré (*Kado, ou la bonne à tout faire*, 1996) e Fanta Regina Nacro (*Le truc de Konaté*, 1997), alla congolese Monique Phoba (*Deux petits tours et puis s'en vont...*, 1997 e *Un rêve d'indépendance*, 1998). Ma la ricerca più manifesta di una contaminazione assoluta tra documentario e finzione viene portata avanti dall'opera di tre giovani registi (David Achkar, Jean-Marie Teno e Abderrahmane Sissako) accomunati dall'appartenere, più o meno, a una stessa generazione e dal condividere l'esperienza dell'esilio, di una condizione di apolidi ossessionati dalla propria terra e dalla propria identità.

David Achkar, con la sua breve ma intensa carriera, non è che «una stella cadente» nel cielo del cinema africano, come lo ha definito il suo collega Mama Keita nel cortometraggio presentato in suo omaggio all'ultimo FESPACO. Morto a soli trentotto anni, nel gennaio del 1998, ci ha lasciato due cortometraggi, un mediometraggio e il progetto di quello che doveva essere il suo primo lungometraggio di finzione. Formatosi a

Kaddu beykat di Safi Faye

Parigi, dove era stato costretto in esilio con la famiglia, dopo l'arresto e l'assassinio del padre[10], arriva al documentario, o meglio alla docu-fiction, quasi per necessità. L'urgenza di fare i conti con il proprio passato, con i ricordi oscuri legati al padre e a un'epoca sanguinosa della Guinea, lo seguirà come un'ossessione, come un incubo che deve essere rivissuto per essere finalmente superato. In *Allah Tantou* (1990), Achkar ripercorre appunto la storia del padre, concentrandosi sulla sua prigionia. L'aspetto interessante è che non si tratta di un documentario in senso tradizionale, né di un film di finzione ispirato a un fatto vero: il regista fa scontrare e reagire tra loro immagini d'archivio, familiari o ufficiali, lettere, poesie, appunti del padre e scene ricostruite della prigione. I documenti, letti o filmati, le foto, le immagini ricostruite contribuiscono a creare un *mélange* unico, in cui storia personale e storia collettiva si fondono, e il discorso soggettivo fa intravedere in controluce una riflessione più generale sul potere e l'oppressione in Guinea. «Attraverso questo film – ha dichiarato il regista – cerco di prendere lo spettatore per mano e mostrargli che dietro ogni carcerazione arbitraria c'è prima di tutto un uomo con la sua Vita. [...] Certo, per aiutarlo a capire quel che succede, cerco di restituire il personaggio al suo contesto. Ma spero che sia dal mio approccio personale che nasca l'emozione»[11]. Un approccio personale che Achkar mantiene anche nel successivo documentario sulla giustizia in Guinea (*Kiti*, 1996), in cui, a partire da interviste, estratti di trasmissioni televisive, brani di processi e suoi vagabondaggi nel cuore di Conakry, emerge una

amara riflessione sul difficile cammino del paese verso la libertà e la giustizia dopo anni di dittatura, e soprattutto sull'inevitabile legame tra ingiustizia e sottosviluppo. Ma la ricerca che Achkar porta incessantemente avanti è anche quella delle proprie radici e della propria identità, un'identità meticcia e segnata dalla storia. Riflessione personale e politica fanno, dunque, da sfondo a una condizione di perenne dubbio esistenziale, in cui il proprio statuto di meticcio è sentito anche come una «fuga sconvolta da se stesso, che spinge l'essere in un labirinto»[12]. Un'idea di *métissage* e una percezione dolorosa della modernità che avrebbero sicuramente potuto esprimersi al meglio in quello che doveva essere il suo primo lungometraggio, rimasto incompiuto (*Le fleuve comme une fracture*), storia d'amore e *road movie* sul modo in cui si è guardati e si guardano le altre persone.

Se nel caso di Achkar la condizione di esule è vissuta come una frattura insanabile, in Jean-Marie Teno essa diventa al contrario l'occasione privilegiata di uno sguardo più lucido sulla propria esperienza e su tutta l'Africa. Nato nel 1954 in Camerun, studia comunicazioni e tecnica audiovisiva a Parigi ed è proprio alla vita degli immigrati africani in Francia che dedica i suoi primi cortometraggi. Con *De Ouaga à Douala en passant par Paris* (1987) rivela il suo talento e la sua maestria nel saper mescolare sapientemente non solo realtà e finzione, ma anche la denuncia sociale con uno sguardo disincantato e ironico. Il film è in realtà un collage di tre cortometraggi – due dello stesso Teno (*Hommage* e *Fièvre jaune-Taximan*) e uno di Ouédraogo (*Les écuelles*) – tenuti insieme dal pretesto dell'incontro, in un bar parigino, di due immigrati africani che si raccontano le proprie esperienze e i propri ricordi. Attraverso un tono scanzonato e ironico, con il ritratto dei due amici e l'inserimento di intermezzi musicali (immigrati africani che si mettono a suonare musica tradizionale nel bar, sotto gli occhi perplessi dei clienti francesi), il regista riesce ad esprimere al contempo la nostalgia del proprio paese e una riflessione sulle dure condizioni di vita dei propri connazionali. Teno continuerà a fare i conti con i vari problemi e aspetti della società camerunese, dalla siccità (*Bikutsi Water Blues*, 1988) alla moda del calcio (*Mr. Foot*, 1991), all'arte del riciclaggio (*La tête dans les nuages*, 1994). A volte anche cimentandosi con la finzione, nel corto (*Le dernier voyage*, 1990) come nel lungometraggio (*Clando*, 1995). Ma è soprattutto nella contaminazione di documentario e finzione, e nel collage dei materiali più disparati, che Teno trova la sua vena più feconda, come dimostra quello che può essere considerato il suo capolavoro: *Afrique, je te plumerai* (1992). Si tratta di una riflessione critica sulla storia dell'Africa nera francofona, dall'epoca del colonialismo ad oggi, attraverso la Parola, che può essere strumento di dominazione (l'assimilazione francese) ma anche di libertà (l'oralità, la musica, la letteratura africane). E il film è un fiume di parole, riflessioni in

prima persona dello stesso regista, che interpellano però spesso lo spettatore, gli pongono domande, in una miscela esplosiva e originale di documentario, film-inchiesta, satira, materiali di repertorio, intermezzi musicali. Quello che potremmo definire un film-saggio, un modo di raccontare e di raccontarsi che ci fa pensare all'ultimo film di Med Hondo (*Watani, un monde sans mal*, 1998), in cui sono mescolati graffiti, scene teatrali, materiale video sulla rivolta dei *sans papiers* parigini, rap e musica classica. Uno sguardo finalmente libero sull'Africa che ritorna anche nell'ultima opera di Teno, *Chef!* (1999): una sorta di "instant-video" sulla frustrazione e la violenza nel suo paese natale, ma che può essere esteso a tutte le "democrazie all'africana". Con il suo primo sconfinamento nel terreno del video, Teno è riuscito a sfruttare la maggiore leggerezza e mobilità della telecamera per realizzare un documento più personale e nello stesso tempo più vicino alle cose. Nato quasi per caso, durante un suo viaggio nel Camerun in occasione di alcune cerimonie tradizionali, *Chef!* assume tutta la necessità e l'urgenza di un grido. Per prima cosa vediamo un raduno dei vari capi villaggio del paese, nel corso del quale un ragazzino, che rischia di essere linciato per aver rubato un pollo e quattro pulcini, viene salvato dall'intervento del regista; poi l'assurda legge matrimoniale camerunese che, insieme alle consuetudini non scritte, regola, o meglio domina, tutti i rapporti tra i sessi all'insegna della gerarchia e dell'oppressione; per finire con un panorama devastante della, generalizzata, oppressione pubblica, che ha nella privazione della libertà di stampa la manifestazione più sintomatica. Un trittico appassionato, dunque, un viaggio dal particolare all'universale, dal personale al collettivo, che si inchioda nella memoria grazie a un montaggio fluido, modellato sul ritmo dei discorsi. Un viaggio, ma anche una riflessione sul senso stesso della comunicazione e dell'informazione: il dubbio si insinua ed esplode nella mente dello spettatore, quando una coda nera di pellicola segnala che il regista ha abbandonato le riprese per gettarsi nella mischia e impedire il linciaggio del ragazzino. Anche in tale caso, dunque, ritorna quello che abbiamo definito come un nodo cruciale nel discorso sulla non-fiction nel cinema africano: la volontà di mostrare, di documentare il reale, che non si basa sulla semplice registrazione degli eventi ma che, al contrario, passa attraverso la partecipazione in prima persona di chi riprende.

Una riflessione che viene sviluppata anche da Abderrahmane Sissako, ma con un tono più personale, più intimo. Quintessenza della condizione di apolide (è nato in Mauritania, cresciuto in Mali, ha studiato cinema a Mosca e ora vive a Parigi), non poteva non affrontare fin dai suoi primi cortometraggi il tema dell'esilio, dell'erranza, delle frontiere e dei rapporti fra culture lontane. Il primo cortometraggio, *Le jeu* (1990), affronta il tema della guerra e delle frontiere e si ispira alla frase celebre di Valéry: «La guerra è un massacro di persone che non si cono-

scono a vantaggio di persone che si conoscono ma che non si massacrano»[13]. Girato nel deserto dell'Asia ex sovietica con gente della comunità musulmana del luogo, il film è in realtà ambientato in una qualsiasi parte del deserto del Sahara, dove un padre trascorre un giorno di licenza a casa per poi oltrepassare le frontiere e tornare a combattere, mentre i bambini giocano alla guerra. Un tema forte, dunque, ma che nell'astrattezza dell'ambientazione e dello stile si apre a una metafora sul difficile rapporto con l'Altro. Come appare evidente in *Octobre* (1993), girato in Russia e dalle evidenti connotazioni autobiografiche. Nella difficile storia d'amore, tra ghiacci fisici e mentali, di un immigrato africano e una donna russa, nel loro incontro mancato che è un presentimento della imminente partenza, Sissako esprime la lucida consapevolezza di una perdita di sé: «Sapevo solo una cosa, ma non trovavo parole per esprimerla: ero quì a Mosca, in un paese dell'altro mondo, ma nel contempo non ero realmente qui e non lo sarei mai stato»[14]. La necessità del viaggio, dunque, come ricerca di sé e della propria identità. Ed è questa necessità che, in fondo, deve aver spinto il regista a passare dalla fiction, anche se astratta e autobiografica, alla docu-fiction. Dopo la parentesi di *Sabrya* (1997), un breve episodio per la serie di Arte *Africa Dreaming*, che appare come una radiografia della solitudine e del desiderio in una fortezza isolata, soffocata dalla polvere del deserto, è con il mediometraggio successivo che Sissako fa esplodere le tematiche e le riflessioni contenute nelle sue opere precedenti. *Rostov-Luanda* (1997) è una specie di road movie che porta il regista sulle tracce di un amico angolano, che ha studiato con lui a Mosca. Un diario di viaggio, intimo e allo stesso tempo storico, dalla Mauritania all'Angola, accompagnato da una foto-ricordo scolastica scattata in Russia. L'amico comparirà solo alla fine del viaggio, a Berlino, dove si è trasferito. Ma l'incontro dura il tempo di un'inquadratura: l'abbraccio finale dei due sulla porta di casa. Quel che conta è in realtà il viaggio, come dice al regista un suo vecchio zio in Mauritania, prima che il viaggio inizi: «Bisogna partire». E il film è in realtà costruito dagli incontri che Sissako compie sul suo cammino in Angola: tanti volti, tanti ritratti, tante storie di speranza e di lotta, di miseria e di guerra. Sullo sfondo, la stessa considerazione: alla fine «tutti i rivoluzionari sono partiti», come nota tristemente una donna del suo paese, fiera ma anche rassegnata all'impossibilità di un cambiamento, «perché nessuno vuole più condividere». *Partir, partager*: i due concetti chiave della poetica di Sissako prendono forma e si precisano grazie a questo viaggio. Una riflessione che, dopo il percorso all'indietro nella propria esperienza di esule, lo porterà a fare il salto definitivo nel film successivo: passare al di là della macchina da presa e porsi così come autore e attore, come soggetto e oggetto dello sguardo, al pari delle altre persone che riprende e che avvicina.

Il cinema sulla terra

Arriviamo così a *La vie sur terre* (1998) e ritorniamo all'inizio del discorso, alle origini del cinema africano. Sarà perché ho avuto l'occasione di vedere *Afrique-sur-Seine* solo dopo aver visto *La vie sur terre*, ma quello che è considerato il primo film africano mi ha fatto pensare subito all'ultimo film (e primo "lungo") di Abderrahmane Sissako. Si possono evidenziare infatti molti nessi tra le due opere, ma soprattutto rotture e ribaltamenti. Innanzitutto il diverso rapporto, il diverso peso che hanno le immagini africane e quelle parigine. Se *Afrique-sur-Seine* inizia con una breve sequenza africana in cui alcuni bambini giocano in uno specchio d'acqua nella *brousse*, per poi svolgersi esclusivamente a Parigi, ne *La vie sur terre*, avviene esattamente l'opposto. Alcune sequenze introduttive mostrano il regista in un grande supermercato: prima, letteralmente circondato e sommerso dalle merci, riprese con lenti carrelli in piani ravvicinati, che finiscono per riempire tutto il quadro; poi, in una sequenza di passaggio, ripreso dall'alto in basso e al rallentatore, su una scala mobile. A questo punto comincia il viaggio: dal basso in alto un baobab viene ripreso a camera fissa. Mentre un lento zoom in avanti ci porta sul dettaglio dei rami, ascoltiamo una musica struggente. Poi, sopra le immagini di un vecchio che legge alla luce di una piccola torcia, ecco in *voice over* la lettera del regista a suo padre: «Un cambiamento importante mi porterà a stare presto da te, a Sokolo: il desiderio di filmare Sokolo, la vità, la vita sulla terra, il desiderio di partire... anche perché saremo tra poco nel 2000 e tu sai meglio di me che niente sarà cambiato in meglio... Mi pongo sempre questa domanda: ciò che vivo lontano da te vale tutto ciò che dimentico di noi?»[15]. Appare evidente una differenza di tono nell'uso della *voice over* da *Afrique-sur-Seine* a *La vie sur terre*: i due film sembrano i poli opposti di uno stesso percorso, di un modo di guardare e di sentire il mondo, e l'Africa, che ha fatto i conti con la Storia. Sissako parte dall'Europa per arrivare, anzi, per ritornare in Africa; mentre Vieyra e i suoi compagni partono dall'Africa, dai suoi bambini e dalle sue speranze, per arrivare a Parigi, il centro nevralgico di quelle speranze. Il film di Sissako appare, in questo senso, quasi la logica conclusione del percorso iniziato da *Afrique-sur-Seine*: l'infrangersi di quelle illusioni e visioni ottimistiche di un futuro migliore per l'Africa, e di un'Europa vista come esempio di progresso materiale e intellettuale, del migliore dei mondi possibili. Non è un caso che Sissako prenda in prestito le parole di Aimé Césaire: «[...] l'Europa ci ha per secoli rimpinzati di menzogne e gonfiati di pestilenze,/perché non è affatto vero che l'opera dell'uomo è finita/che noi non abbiamo niente da fare al mondo/che noi siamo i parassiti del mondo/che è sufficiente che ci mettiamo al passo col mondo/ma l'opera dell'uomo è appena incominciata»[16]. Proprio ispirandosi ai

Afrique, je te plumerai di Jean-Marie Teno

due testi più importanti di questo grande poeta e scrittore martinicano, legato alla corrente della *négritude* (*Cahier d'un retour au pays natal* e *Discours sur le colonialisme*), il regista costruisce un proprio discorso personale e politico, una riflessione accorata sulla propria identità e sui rapporti mai pacificati tra l'Europa e l'Africa, mentre nel villaggio la vita continua come sempre.

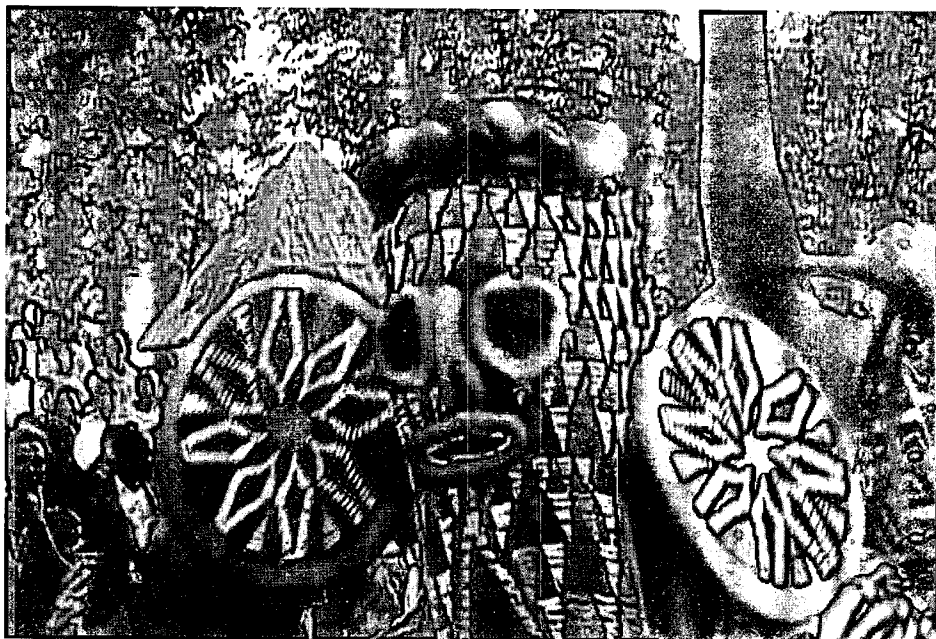
La vie sur terre fa parte della serie di Arte *2000 vu par*. Essendo l'unico regista africano previsto nel progetto, Sissako ha dichiarato in numerose interviste di aver sentito una responsabilità enorme, di dover in qualche modo parlare a nome di tutto il continente. Del resto, un film sul 2000 in Africa non poteva che avere innanzi tutto un risvolto politico. Di qui la decisione di rifarsi a Césaire e, dal punto di vista stilistico e produttivo, la scelta di non lavorare su una sceneggiatura ma, semplicemente, di partire e filmare le proprie esperienze. Di scritto ci sono solo due lettere in apertura e chiusura del film: al padre e a un uomo che ringrazia il fratello emigrato in Europa per il suo sostegno economico. Sissako riesce,

Abderrahmane Sissako in una scena di *La vie sur terre*

dunque, a portare avanti una riflessione politica mantenendo al contempo uno sguardo intimo, discreto, pudico. Il film mostra l'arrivo del regista nel villaggio del padre, l'incontro con Nana, una ragazza di un villaggio vicino, il girovagare in bicicletta nelle stradine e nei campi, la scoperta di una realtà più forte di ogni tipo di finzione: la radio locale che trasmette testi di Césaire e informazioni sull'andamento dei raccolti, il fotografo che sta sotto un albero tutta la giornata ad aspettare clienti, la difficoltà di telefonare, gli uomini che siedono all'ombra ristretta di una capanna, un corteo funebre che rompe la pace assolata del villaggio, inesorabile come una mandria di mucche. Sissako mescola abilmente i momenti semplicemente documentari con quelli di finzione, finendo in qualche modo per provocare la realtà, più che inscenarla.

Il film è anche una riflessione più generale sulla comunicazione, che, come ha sottolineato il critico tunisino Tahar Chikhaoui, si può rintracciare a più livelli nel testo: «[...] tra il villaggio e il villaggio, tra Abderrahmane e il villaggio, tra il villaggio e il mondo esterno, tra il film *La vie sur terre* e il cinema»[17]. Nel villaggio la comunicazione, per quanto difficoltosa, contiene un aspetto umano, rimane un atto tra due o più individui, e soprattutto ha sempre un contenuto. In questo senso, il paragone con la comunicazione nel mondo, incarnata dalle notizie radiofoniche dei festeggiamenti del nuovo millennio sotto la Tour Eiffel, rivela tutta la vanità di quest'ultima. Sissako sembra volerci dire che l'intenzione di comunicare è più importante della comunicazione, perché questa non è che «una questione di fortuna», come ammette un personaggio del film. Non è privo di significato il fatto che il regista faccia uso della bicicletta, il cui movimento fluido e leggero contiene già in sé l'istanza del guardare[18].

Il film è, dunque, anche una metafora del cinema, della fluidità e della leggerezza di una macchina da presa che permette distacco e partecipazione al contempo, sguardo critico e insieme tenerezza. In questo possiamo leggere anche un'esortazione, nel nuovo millennio, a guardare l'Africa con un desiderio nuovo, con occhi diversi, come se ricominciassimo da zero. E, in fondo, la scelta di mettere la fotografia al centro del film (la magia di quell'attimo sospeso in cui la bellezza del volto di Nana rivela la sua intima tristezza) non è anche un modo per ritornare alla giovinezza del cinema, ai Lumière, a una facoltà di guardare e di riprendere semplice e non intrusiva; un modo per demistificare la tecnologia?

Ma il senso più profondo e più prezioso dell'operazione di Sissako sta forse, ancora una volta, nelle parole di Césaire, quando dice che «nessuna razza possiede il monopolio della bellezza, dell'intelligenza, della forza»[19]. A questa utopia della fine di ogni eurocentrismo, anche culturale, corrisponde il linguaggio del film che mette tutto (immagini, suono, musica, voce) sullo stesso piano. C'è una polifonia di sguardi e di prota-

Chef! di Jean-Marie Teno

gonisti: persone, animali e cose sono accarezzati allo stesso modo dall'occhio attento del regista, perché – come ci ha dichiarato – «non si può fare un film che colpevolizzi, la colpevolizzazione non è costruttiva. Si ascolta meglio una canzone piuttosto che un grido. La poesia passa più direttamente di un discorso. Penso di appartenere a una generazione che vuole sussurrare le cose, che è l'unico modo per comunicare veramente»[20]. E proprio su questo *cinéma-chuchotement*, questo cinema-sussurro, può giocarsi forse la scommessa di una terza via del futuro cinema africano (e non solo). Un cinema apolide nel suo errare, ma radicato, allo stesso tempo, in un percorso umano e culturale soggettivo, perché «per essere capiti bisogna avere le radici più profonde possibili. Se si vuole raggiungere l'Altro, che appartiene a un'altra cultura, bisogna partire assolutamente da se stessi»[21].

1. «[...] guardatevi dall'incrociare le braccia nell'attitudine sterile dello spettatore, perché la vita non è uno spettacolo, perché un mare di dolori non è un proscenio, perché un uomo che grida non è un orso che danza...». Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, Présence Africaine, Paris, 1956, 1983, p. 22.

2. Alassane si trasferisce nel 1965 a Montréal, dove studia animazione per nove mesi con Norman McLaren al National Film Board of Canada, e realizza quindi il primo film d'animazione africano: il corto *Bon voyage, Sim* (1966).

3. Il primo film realizzato in una lingua africana sarà *Mandabi/Le mandat* (1968), di cui Sembène realizza una versione in wolof ed una in francese.

4. Ma la limitatezza dei mezzi si rivela spesso ricchezza a livello di invenzione e di ispirazione, come è il caso di *Muna Moto* (Jean-Pierre Dikongue-Pipa, 1975), ora considerato uno dei capolavori del cinema africano. Il film – che gioca molto con la *voice over* e appare straordinariamente moderno, grazie alla mobilità della macchina da presa che corrisponde all'erranza fisica e mentale del protagonista – ha avuto una storia produttiva tormentatissima. Essendo andati perduti i due terzi del sonoro, il regista ha dovuto registrarlo di nuovo e rimontarlo parola per parola, grazie all'aiuto e al sostegno della montatrice Andrée Davanture (del Bureau du Cinéma del Ministero della Cooperazione).

5. André Gardies, *Cinéma d'Afrique noire francophone. L'espace miroir*, L'Harmattan, Paris, 1989, pp. 12-13.

6. Albert Cervoni, *Une confrontation historique en 1965 entre Jean Rouch et Sembène Ousmane*, «France Nouvelle», 1033, 4-10 agosto 1965 (trad. it. *Ci guardi come fossimo insetti,* in *La nascita del cinema in Africa*, a cura di Alessandra Speciale, Lindau, Torino, 1998, pp. 79-80).

7. Cito alcuni esempi: *La grande case Bamileké* (1965), in cui il camerunese Jean-Paul Ngassa mostra la ricostruzione collettiva, da parte di un intero villaggio, di una gigantesca capanna; *Réalité* (1969), del senegalese Cheikh Tidiane Aw, che documenta lo svolgimento di una cerimonia di guarigione di una donna posseduta; *Simb, le faux lion* (1969) di Momar Thiam, anche lui senegalese, sul gioco del falso leone, che risale a più di un secolo fa e che coinvolge tutta la comunità.

8. Si tratta di *Petit à petit* (1971).

9. Olivier Barlet, *Les cinémas d'Afrique noire. Le regard en question*, L'Harmattan, Paris, 1996, p. 19 (trad. it. *Il cinema africano. Lo sguardo in questione*, L'Harmattan Italia, Torino, 1998, p. 19).

10. Marof Achkar, danzatore dei celebri Ballets Guinéens, era divenuto un diplomatico e rappresentava la Guinea alle Nazioni Unite. Imprigionato dal regime dittatoriale di Sékou Touré, venne fucilato dopo tre anni di prigione nel 1971.

11. Dal press-book edito, in occasione della morte di David Achkar, dal Bureau de Liaison du Cinéma de l'Espace Francophone.

12. *Ibid.*

13. Dalla presentazione del film, «Ecrans d'Afrique», 1, secondo trimestre 1992, p. 34.

14. Dichiarazione di Abderrahmane Sissako, pubblicata sul catalogo del Festival Internazionale Cinema Giovani di Torino, 1993, p. 91.

15. Abderrahmane Sissako, *La vie sur terre*, «Le Film Africain», 28, maggio 1998, p. 1.

16. Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, cit., p. 57.

17. Tahar Chikhaoui, *La panne (de l'Afrique) et le secours (de l'image)*, «Ecrans d'Afrique», 24, secondo semestre 1998, p. 116.

18. Id., p. 118.

19. Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, cit., pp. 57-58.

20. Maria Coletti, *Sissako: e ora tutti giù per terra*, «Alias», II, 14, supplemento settimanale de «Il Manifesto», 3 aprile 1999, p. 4.

21. Così Abderrahmane Sissako in Alessandra Speciale, *Pour l'amour du hasard, il faut partir*, «Ecrans d'Afrique», 23, primo semestre 1998, p. 27.

Maghreb. Cronache cinematografiche dalla Terra del Tramonto

Leonardo De Franceschi

A chi ha avuto modo di seguire l'ultima edizione del Festival di Berlino non sarà forse sfuggita una presenza insolitamente nutrita, nel Forum, di film provenienti dal Marocco. Ben cinque lungometraggi[1]. È pur vero che nel calderone del Forum berlinese si trova spesso "di tutto di più". Malgrado ciò, considerando che all'ultima Mostra di Venezia il cinema africano era rappresentato soltanto dal tunisino *Demain, je brûle...* (1998) di Mohamed Ben Smail[2] e a Cannes '99 da Youssef Chahine (*El Akhar/L'Autre*) e dal maliano Cheik Oumar Sissoko (*La genèse*)[3], questa presenza costituisce un piccolo "caso". Quanto meno un pretesto ragionevole per riflettere sull'andamento del cinema maghrebino degli ultimi anni.

E partiamo proprio dai cinque film visti a Berlino: *Mektoub* (1997) di Nabil Ayouch, *Les Casablancais* (1998) di Abdelkader Lagtaâ, *Adieu forain* di Daoud Aoulad-Syad (1998), *Femmes... et femmes* (1998) di Saâd Chraïbi e *Keid Ensa* (1999) di Farida Benlyazid. Poiché in questa sede vorremmo partire dalle ragioni e dai numeri della macchina-cinema, per passare solo in seguito a valutazioni su film e poetiche, cominciamo col constatare che si tratta in tutti e cinque i casi di opere prime o seconde. Benlyazid, Chraïbi e Lagtaâ, che fanno parte della generazione dei "cinquantenni", dopo l'esordio (rispettivamente nell'88, nel '90 e nel '91)[4] hanno dovuto attendere quasi un decennio per tornare dietro la macchina da presa. Aoulad-Syad, che ha qualche anno in meno (46), ha debuttato con *Adieu forain* dopo aver realizzato vari cortometraggi. Il più fortunato – perché il più giovane – è il trentenne Ayouch, che si è formato nella pubblicità. Da questa prima sommaria rassegna ci si renderà conto che nel cinema marocchino (e in quello maghrebino in genere) si arriva solitamente ad esordire in un'età per così dire matura, raggiungendo l'opera seconda quando i coetanei americani o europei hanno spesso già imboccato la via della maniera.

In questo decennio è l'Algeria a registrare il maggior numero di esordi (concentrati soprattutto nel triennio 1991-93)[5]: ben 15. Discreto anche il dato del Marocco, con 11 opere prime[6]. In Tunisia siamo appena a 7

debutti[7]. Ma se per lo stesso periodo confrontiamo il numero dei registi che sono riusciti a girare almeno due film è proprio il Marocco a prendere il sopravvento: 10 autori[8] contro 5 algerini[9] e 4 tunisini[10]. Infine, il computo dei film realizzati nel decennio presenta risultati ancora più significativi: 24 titoli per la Tunisia, 31 per l'Algeria, 40 per il Marocco.

Sulla base di queste cifre si potrebbe essere indotti a pensare che il Marocco abbia sempre goduto di un certa supremazia, almeno quantitativa, nel campo della produzione cinematografica, il che non è. Il paese che storicamente ha sviluppato la cinematografia più cospicua e rilevante sotto il profilo dell'investitura ideologica è l'Algeria, che in trentacinque anni (se si parte dal collettivo *Peuple en marche*, 1964) ha realizzato circa un centinaio di film[11], con una media di quattro pellicole l'anno. A queste andrebbero aggiunte almeno altrettante produzioni televisive e una cinquantina di pellicole realizzate da registi algerini (o di seconda generazione) che operano in Francia. Netto lo scarto rispetto alla Tunisia, che, dopo le prove del pioniere Albert Samama Chickli (autore, nel 1924, di *Aïn al-ghazal*, il primo lungometraggio diretto da un regista africano[12]), torna al cinema nel periodo successivo all'indipendenza con *L'aube* (1966) di Omar Khlifi: in questo caso, siamo intorno ai 70 titoli[13], con una media di due film l'anno. Per il Marocco, che produce il suo primo lungometraggio solo nel 1968 (*Intisaâr al-hayat/Vaincre pour vivre* di Mohamed B.A. Tazi e Ahmed Mesnaoui), il totale supera di poco i cento titoli (102), con una media superiore ai tre film l'anno.

È, quindi, proprio in quest'ultimo decennio che il Marocco matura, per così dire, una (facile) supremazia, se non altro produttiva, rispetto agli altri due paesi del Maghreb. Dico facile perché la Tunisia è un paese molto più piccolo e l'Algeria, dal gennaio '92, conosce una guerra civile di cui ancora oggi si intravede a fatica la fine. Ciononostante, il caso Marocco si spiega sulla base di fattori tutt'altro che contingenti, come il risultato di una politica nel settore cinematografico che comincia a dare i suoi frutti.

Già nel 1980 il governo marocchino ha avviato un sistema d'aiuto alla produzione. Potendo contare sulle strutture di post-produzione del CCM (Centre Cinématographique Marocain, creato dall'amministrazione francese nel 1944 e riorganizzato nel 1977) e su vari stabilimenti, da Souissi (1944) a Aïn Chok (Casablanca, 1970) al più moderno Ouarzazate, le autorità sono riuscite a dare slancio all'intero settore, perfezionando man mano gli interventi.

Lo strumento principe, già adottato dalla Francia e, in Africa, dal Burkina Faso e dal Senegal, è la tassazione sugli incassi dei botteghini, finalizzata alla sovvenzione di un fondo di aiuto alla produzione. Un altro fattore importante è rappresentato proprio dal CCM[14], preso in mano oltre dieci anni fa da uno dei padri del cinema marocchino – il regista

Samira Akariou in *Keid Ensa* di Farida Benlyazid

Souheil Ben Barka – che ha messo a punto un'accorta strategia per attirare le case di produzione americane ed europee, garantendo, da un lato, riduzioni fiscali e, dall'altro, la fornitura di servizi (semplificazioni amministrative, maestranze professionali, attrezzature per le riprese, laboratori) a condizioni vantaggiose. Questo ha comportato, solo nell'ultimo anno, un investimento da parte delle compagnie straniere di oltre 55 milioni di dollari, per un totale di 442 prodotti girati in Marocco (tra lungometraggi e cortometraggi, programmi tv, spot e videoclip)[15]. Il CCM, che ha la prerogativa di concedere le autorizzazioni alle riprese, obbliga inoltre il produttore straniero a ricorrere alla collaborazione di una società di produ-

zione nazionale nel caso di lungometraggi e cortometraggi la cui lavorazione oltrepassi i tre mesi. Il che implica la formazione e la messa in opera di personale tecnico-artistico su set tecnologicamente all'avanguardia. Inoltre, e questo è l'elemento decisivo, il pubblico marocchino (a partire dalla classe media) negli ultimi anni ha imparato ad apprezzare i film nazionali, avviando un circuito virtuoso che ha incoraggiato l'incremento della produzione. Certo, le cifre rendono evidente quanto resti lunga la strada da compiere: basti pensare che, su poco più di dieci milioni di spettatori totalizzati nel 1998, solo un milione e trecentomila sono quelli che hanno scelto film nazionali.

In ultima analisi, c'è anche un altro fattore che gioca a favore del Marocco, di cui bisogna tener conto. Da qualche anno Hassan II accompagna alla ormai consolidata politica ultra-liberista, ben favorevole agli investimenti stranieri, un moderato processo di democratizzazione interna, sempre rigidamente diretto e controllato dall'alto, che è sfociato nell'investitura (marzo '98) a primo ministro di uno dei leader storici dell'opposizione di sinistra, Abderrahmane Youssoufi. Se si considera poi che la Francia sta ospitando una stagione culturale interamente consacrata al Marocco ("Le Temps du Maroc en France"), comprendente più di duecento eventi in tutto il paese – compresa una grande retrospettiva cinematografica della durata di quattro mesi, prevista per questo autunno all'Institut du Monde Arabe di Parigi –, si capirà come il 1999 sia davvero l'anno del Marocco. Si ha motivo di riflettere su questo esempio – gli africani stessi in primo luogo, ma anche noi europei, che contrastiamo non senza fatica lo strapotere del cinema *mainstream* americano – e di ricavarne strategie e strumenti per una difesa praticabile delle cinematografie nazionali.

Va detto che anche in Tunisia, a partire dalla seconda metà degli anni '80, il pubblico ha cominciato ad accogliere con favore i film nazionali (segnatamente quelli di Nouri Bouzid e Férid Boughedir). Fin dal 1981 è stato istituito un fondo di aiuto alla produzione, finanziato di volta in volta con vari strumenti (tassazione a forfait o percentuale sugli incassi). Inoltre, il Ministero della Cultura, attraverso una commissione composta da critici e cineasti, seleziona ogni anno alcune pellicole da finanziare per circa il trenta per cento del budget. Ciononostante, i problemi non mancano. Sul versante della produzione, sembrano lontani gli anni '80 in cui Tarak Ben Ammar, aprendo tra l'altro propri stabilimenti a Sousse, aveva lanciato un'ambiziosa campagna di coproduzione con compagnie americane ed europee, che non ha dato i frutti sperati. È significativo il fatto che le Journées Cinématographiques de Carthage (JCC), storico appuntamento biennale del cinema arabo e africano, continuino a non avere una sede organizzativa e un comitato direttivo permanenti. Infine il paese – unico dei tre – manca di una cineteca nazionale: le copie dei

film, custodite in qualche magazzino ministeriale, sono di fatto inaccessibili a studiosi e cinefili ed escono solo per rare retrospettive.

Il vero punto dolente – stavolta in tutto il Maghreb – è rappresentato dalla distribuzione e soprattutto dall'esercizio, settore lasciato completamente a se stesso, col risultato che il parco sale rimane sempre più confinato alle aree urbane ed attraversa una profonda fase di degrado. In Tunisia è stata promulgata una legge che vieta la riconversione dei cinema ad altro utilizzo, ma il provvedimento non ha avuto grandi ricadute. L'unico segnale in controtendenza è rappresentato dall'ammodernamento di alcune sale dislocate in quartieri e zone residenziali abitate per lo più da classi medie. I dati parlano da soli: si segnalano in funzione 175 cinema in Marocco (ma erano 250 solo alla fine degli anni '80), contro una cinquantina in Tunisia. Quanto all'Algeria, l'accennata situazione di grave instabilità interna ha provocato, insieme a fenomeni di ben più grave portata, la chiusura della stragrande maggioranza delle sale esistenti sul territorio: ne rimangono in funzione 40, su un parco globale stimato a 180. Le altre risultano chiuse o trasformate in videoclub[16].

Facciamo un passo indietro, tornando a Berlino, sempre senza uscire dalla prospettiva finora adottata, che è quella del *cinema* metzianamente inteso, come involucro spettacolar-industriale del *film*-testo[17]. Stavolta per parlare di festival, ma non dei grandi (Venezia, Cannes, Berlino, Locarno) o di quanti vanno aumentando di anno in anno budget e dimensioni per raggiungere i primi (Rotterdam, Sundance, Montréal, Torino...), bensì dei numerosi – piccoli, medi e minimi – che si sono specializzati nel cinema africano, arabo e dei vari sud del mondo. Escludendo quelle che potremmo definire semplici vetrine – a carattere non-competitivo, che si limitano a presentare annualmente la produzione recente[18] – e le manifestazioni nate negli ultimi anni, ci troviamo comunque di fronte a non meno di quindici festival internazionali, disseminati in tre continenti (Africa, Europa, America[19]).

Naturalmente i festival più antichi sono anche quelli in qualche modo più "necessari", eventi cinematografici ma più in generale socioculturali, che catalizzano ogni due anni l'attenzione di un'intera nazione. Mi riferisco alle citate JCC, nate nel lontano 1966 per iniziativa di Tahar Cheriâa, pioniere della critica cinematografica africana; e al Festival Panafricain du Cinéma de Ouagadougou (FESPACO), che quest'anno ha festeggiato in grande stile il suo trentennale. Per restare in Africa, l'appuntamento con le Rencontres Cinématographiques de Dakar (RECIDAK) continua a crescere di importanza, e siamo solo al nono anno di vita.

In Europa, e più in particolare in Francia, sono concentrate il maggior numero di manifestazioni cinematografiche "a tema": ben quattro festival, tre dei quali si concentrano nell'arco di poche settimane tra settem-

bre e fine ottobre. Mi riferisco al Festival des Trois Continents di Nantes e al Festival International du Cinéma Méditerranéen di Montpellier (che quest'anno hanno oltrepassato la soglia del ventennale), nonché al Festival International du Film d'Amiens (che ha un paio d'anni in meno ed è di quelli che selezionano film dal sud del mondo). Ogni due anni, in luglio, Parigi ospita, dal 1992, La Biennale des Cinémas Arabes. E non bisogna dimenticare – sempre procedendo per "anzianità" – gli appuntamenti di Valencia (Cinema de Mediterrani, dall'81), Namur in Belgio (Festival International du Film Francophone, dall'85), Fribourg in Svizzera (dall'86: cinema dal sud del mondo), e infine il Festival del Cinema Africano di Milano, nato nel '91 per iniziativa di una vivace organizzazione non governativa (il COE), prodiga di iniziative giocate sulla congiunzione di intercultura, arte e comunicazioni di massa. Rimangono da citare due importanti manifestazioni oltreoceano (Vues d'Afrique e il Panafrican Film Festival) che ogni anno richiamano folle di spettatori afroamericani (e non) a Montréal e a Los Angeles, per proporre film africani, creoli e della diaspora[20].

Se a questi appuntamenti ormai consolidati aggiungiamo le miriadi di kermesses che si fregiano di ospitare come fiore esotico all'occhiello almeno un film africano, oltre ovviamente ai festival maggiori; e, se al quadro che si delinea accostiamo il grado di difficoltà con cui i film arabi e africani arrivano sugli schermi, non dico italiani ma europei (piccoli[21] o grandi che siano), si potrà facilmente comprendere che il circuito dei festival non riesce ad assolvere alla funzione – vicaria ma essenziale – che gli sarebbe propria, vale a dire quella di costituire un'occasione di presentazione in anteprima di titoli destinati ad incontrare un pubblico (pagante), ma si trova di fatto a rappresentare l'unica *riserva* aperta ai film africani. Una catena di rifugi dell'immaginario cinematografico, dove le bio-diversità trovano una qualche forma di tutela, pur in condizioni visibilmente *artificiali*. (C'è da stupirsi che tanti artigiani e maestri continuino a *ri*produrre il loro cinema, in una simile condizione di *cattività*). Ne deriva un generale sconvolgimento di quelle che dovrebbero essere leggi e logiche di mercato. Selezionatori e giurie dei festival – proporzionalmente all'importanza delle manifestazioni e alla rilevanza dei premi in palio – si trovano costretti ad ardue alchimie diplomatiche pur di distribuire almeno un minimo riconoscimento (fosse pure una menzione) a tutti i partecipanti al concorso, senza trascurare equilibri politico-economici che praticamente nessuno osa mettere in discussione[22].

È così che ognuno di questi eventi, sotto il profilo della comunicazione sociale, si trova a rivestire spesso una funzione insostituibile: mostrare alla collettività di una città, di un intero paese, che i *leones* che premono alle nostre frontiere hanno sogni e miti e saperi da trasmetterci, in un linguaggio universale come quello del cinema. Ma chi vi partecipa, che

rientri nella tribù eletta degli invitati o in quella caotica e variopinta degli spettatori, è accomunato dalla condivisione di un tempo che è quello appunto della *festa*, intenso perché effimero, non riproducibile nelle condizioni della vita quotidiana, dettate dalla *dura lex* del mercato dell'audiovisivo. Terminali di un circuito che sembra votato alla precarietà, tempo della *festa* e tempo dell'*emergenza* (leggi modi di produzione) si corrispondono deterministicamente.

I cinque film da cui siamo partiti, con l'eccezione di *Keid Ensa* (presentato in anteprima mondiale), erano stati programmati in numerosi altri festival e continuano tuttora la loro tournée. In particolare, il Festival di Milano nel '98 ha ospitato in concorso *Mektoub*, *Adieu forain* e *Femmes... et femmes*, e quest'anno *Les Casablancais* e *Keid Ensa*. Torno a questi titoli per spostare il discorso sul piano delle ultime tendenze del cinema maghrebino.

Vorrei proporre una prima notazione di ordine semantico. Molti dei film prodotti in questo scorcio di secolo affrontano direttamente o indirettamente la questione della *condizione femminile*. In tutte e tre le cinematografie il tema è stato variamente preso in considerazione fin dagli anni '70, attraverso pellicole di diverso spessore[23]. Il limite più evidente in numerosi di questi film è l'utilizzo di topoi sociologicamente riscontrabili (la reclusione legata alla tutela paterna, la privazione del diritto allo studio e al lavoro, il matrimonio forzato, il ménage meramente servile e riproduttivo, la poligamia) o in funzione palesemente *dimostrativa* di uno status di cittadinanza di serie B, oppure come elementi di un discorso cinematografico convenzionale, che tutto affabula, acuisce e scioglie, senza nulla apportare né al cinema né alla società civile. I risultati più alti sono quelli in cui l'urgenza di contribuire a un processo di emancipazione lungo e difficile viene reinvestita nella costruzione di una fabula narrativamente fondata e cinematograficamente matura; e guarda caso vengono spesso da autrici: le tunisine Nejia Ben Mabrouk e Moufida Tlatli; la marocchina Farida Benlyazid; la svizzero/egiziana Nadia Fares – oltre alla narratrice algerina Assia Djebar, instancabile Sherazahde di una terra ricca di storie e memorie femminili.

Negli ultimi anni il quadro rimane sostanzialmente invariato, con una complicazione, su cui peraltro torneremo. Sul versante dei risultati migliori si collocano *Bent Familia* (1997) del tunisino Nouri Bouzid, *La montagne de Baya* (1997) dell'algerino Azzedine Meddour[24] e il citato *Keid Ensa* – difficilmente raffrontabili se non per la dignità dei ruoli femminili centrali, punti di fuga di una visione che non ne capitalizza la presenza in termini di *appeal*, assumendoli invece come soggetti narratologicamente forti, responsabili del proprio destino. Le tre cifre stilistico-formali che dominano in questi film si collocano a distanze siderali – il reali-

Demain, je brûle... di Mohamed Ben Smail

smo integrale per Bouzid, l'epopea storica per Meddour, la favola per Benlyazid[25] – ma risultano in ultima analisi perfettamente funzionali alla focalizzazione degli itinerari delle protagoniste.

La posta in gioco delle tre donne di *Bent Familia* è, per Amina, il rapporto col marito, compromesso dall'usura di una convivenza falsamente aperta; per Aïda, la difesa di un'indipendenza economica e affettiva conquistata a caro prezzo, fino al divorzio; per l'algerina Fatiha, la ricerca di uno spazio fisico ed esistenziale dove realizzarsi, ricomponendo un'identità lacerata dagli orrori di un vissuto che ritorna.

Oltre le determinazioni storico-politiche che qualificano il contesto, nel film di Meddour, Baya si presenta come un'eroina della memoria e della dignità del popolo berbero. Quando il Bach-Agha (il capo della regione), dopo che il figlio si è impossessato arbitrariamente delle terre della tribù di Baya e le ha ucciso il marito, pretende di comprare il perdono della donna con un sacchetto di preziosi, lei finge di accettare, preparando in realtà la vendetta, nel rispetto delle leggi morali della sua gente. Per ottenere giustizia, arriva ad immolare la sua stessa persona, in una cerimonia finale che suona come rito di resistenza e purificazione.

Per Lalla Aïcha, protagonista di *Keid Ensa* – apologo sull'eterna lotta di un soggetto sociale debole (la donna appunto) contro la mediocrità del potere maschile –, il rischio è quello di sacrificare la giovinezza in una condizione di schizofrenia irriducibile (tra la segregazione nel sotter-

raneo in cui il principe la tiene reclusa, e la libertà condizionata della casa del padre, dove si trasferisce a suo piacimento tramite un passaggio segreto), costretta com'è a travestirsi (per ben tre volte, seduce il principe sotto altre spoglie, avendone tre figli) pur di essere riconosciuta per quella che è (nell'immancabile agnizione), e di difendere il diritto ad un rapporto paritetico.

Nel Bouzid di *Bent Familia* si riscontra una formula narrativo-spettacolare che funzionalizza al massimo l'interazione di personaggi e spazi, psicologie e tipi sociali. Il Meddour de *La montagne de Baya* lavora su un'articolazione del discorso filmico basata sulla reiterazione di Leitmotive iconici (le improvvise incursioni dei soldati e le peregrinazioni di un popolo in perenne esilio) e musicali. Benlyazid esibisce in *Keid Ensa* una regia elegante e discreta al servizio di una preziosa rassegna di figurine uscite da un manoscritto miniato andaluso, con inattese profondità metaforiche. Queste modalità espressive orientano la ricerca dei tre registi nelle loro ultime opere, sintetizzandone il messaggio *femminista* in termini cinematograficamente convincenti.

Non altrettanto può dirsi di molti film dell'ultima *vague* marocchina, che condividono un'attenzione e una trattazione sostanzialmente artificiosa dei ruoli femminili, pur di primo piano. È il caso proprio di *Femmes... et femmes*, *Les Casablancais*, *Mektoub*, nonché di *Les amis d'hier* (1998) di Hassan Benjelloun[26]. Chi mira più in alto, in termini se non altro sociologici, giacché immagina un vero e proprio affresco sulla condizione femminile, è il Chraïbi di *Femmes... et femmes*, il quale intreccia le vicende di quattro amiche di temperamento ed estrazione sociale differenti, che si ritrovano dopo anni di separazione grazie ad una di loro, colpita da una malattia mortale (lo si scoprirà alla fine). Qui la dimensione del verosimile interagisce con difficoltà (per poi risultarne assimilata) con la propensione al mélo, all'accumulazione drammatica delle situazioni, fino ad un rovesciamento involontariamente meta-diegetico (dal dramma alla drammatizzazione). Oltre agli evidenti squilibri narrativi, il film evidenzia una mancanza di personalità autoriale in fase di scrittura. Se tutta la prima parte risente, forse volutamente, della commistione con il linguaggio televisivo, la seconda presenta cedimenti a un'enfasi espressionistica da melodramma egiziano.

Se *Femmes... et femmes* frana sotto il peso delle proprie incongruenze di struttura, *Mektoub* si presenta come un tentativo, per certi versi interessante, di coniugare uno sguardo crudo sulla realtà sociale del Marocco (dominata da uno stato di polizia onnipresente, mafioso e corrotto) con situazioni e stilemi tipici del poliziesco e del road movie. In questo caso, uno dei punti di debolezza del film è costituito proprio dal personaggio femminile centrale: Sophia, una giovane donna sposata che subisce un rapimento con stupro, ad opera di loschi figuri di alte sfere, tra cui il ca-

po della polizia, intoccabile ex eroe dell'indipendenza. Il plot segue l'itinerario dei due giovani in fuga (la ragazza e il marito, impossessatosi di una videocassetta che "inchioda" i colpevoli), inseguiti da un commissario senza scrupoli, il *vilain* della situazione. L'avvenente protagonista fin dall'inizio viene irretita in un gioco di sguardi (la cinepresa, lo spettatore, i rapitori) che la condanna a un destino di sofferenza. Qui la bellezza è evocata come sinonimo di eccezionalità, minaccia e provocazione, nel contesto di una società sessuofobica e malata di voyeurismo. Ciò detto, o ancor più significato, attraverso scelte di regia che non lasciano adito ad equivoci, il personaggio di Sophia non riesce più a ritagliarsi quel minimo di dignità e spessore che pure sarebbe giustificato (in astratto) dall'intreccio.

Film assai diverso, ma con problemi analoghi, *Les Casablancais*, trittico di storie ambientate nella vivace e contraddittoria città marocchina, una delle quali vede al centro proprio una graziosa professoressa che, solo per il fatto di chiedere un visto turistico per la Francia, viene fatta oggetto dei pedinamenti di un guittesco piccolo burocrate. E non solo. L'intera medina pare popolata di bottegai, artigiani e barboni, la cui pressoché unica occupazione sembra rappresentata dall'osservazione dei movimenti della maestrina, nonché dall'ossessione feticistica di impadronirsi di un suo capo di biancheria intima. Ce n'è abbastanza per argomentare che, anche in questo caso, il voyeurismo del contesto ha la meglio sulle stesse intenzioni del regista. Pur volendo esorcizzarlo, con il ricorso a un registro parodico-farsesco, egli finisce per rimanerne vittima e quindi veicolo. In *Mektoub* il tentativo esorcizzante avveniva attraverso l'assimilazione del voyeurismo alla perversione dei rapitori-stupratori.

Simile ordine di problemi per *Les amis d'hier*, che ha in comune con *Mektoub* la commistione di situazioni e soluzioni di genere (tra il racconto storico e il romanzo di iniziazione sentimentale, il dramma realistico e il melodramma) e con *Les Casablancais* la presenza di un personaggio femminile analogo: un'intraprendente ragazza, avviata ad un'emancipazione garantita dallo studio (lì un'insegnante, qui un'aspirante avvocato). In questo caso, la connotazione ambigua scatta tanto a livello di pratiche di regia, che concorrono nel *reificare* il personaggio attraverso la trasformazione del suo corpo in oggetto di sguardo, quanto a livello narrativo (la ragazza, quando il fratello minore viene colpito da diabete, abbandona gli studi e trova servizio presso la casa di un ricco uomo d'affari non vedente: ovvero come la realizzazione personale della donna risulti incompatibile con la tradizione e il benessere della famiglia). Se si aggiunge che, in un lungo flashback centrale, si racconta come la toccante storia d'amicizia tra due ragazzi sia stata rovinata irrimediabilmente dall'arrivo di una *femme fatale*, figlia di un militare francese, si constaterà come il ricorso a stereotipi femminili sia pratica corrente nel cinema del Maghreb.

Les Casablancais di Abdelkader Lagtaâ

Ora, e qui sta la complicazione cui più sopra alludevo, sorge il sospetto che, dietro questa ricorrenza di storie al femminile (o piuttosto che hanno al centro delle donne)[27], ci siano precise finalità: da un lato conquistare il favore di un pubblico arabo composto per la quasi totalità da uomini, e dall'altro blandire le commissioni di aiuto alla produzione che, a quanto pare, nel Maghreb come in Europa, risultano particolarmente (e opportunamente) sensibili quando si tratta di questo genere di tematiche[28]. D'altro canto, per paradosso, in Europa si continua ad essere affezionati ad un'immagine convenzionale della donna araba: quella di una creatura silenziosa, succube, velata[29].

La trattazione spesso ambigua e interessata della condizione femminile può essere assunta come metafora delle contraddizioni che il cinema del Maghreb tradisce, nel momento in cui si confronta con il presente. Contraddizioni che investono le stesse società nazionali, lacerate da un doloroso processo di evoluzione, condizionato da spinte opposte, tra lo spirito di sopravvivenza del *Makhzen* (il potere dello stato centrale e dell'apparato burocratico-militare che lo sostiene), le richieste di un maggiore rispetto di diritti e libertà avanzate dalla società civile, e infine la montata integralista che, approfittando di ataviche condizioni di povertà e sfruttamento delle classi meno protette, propugna il modello di repubblica islamica khomeinista.

Se ripartiamo ancora una volta dal Marocco, è per constatare che l'a-

ria di maggiore libertà d'opinione che si respira nel paese comincia a riflettersi anche nei film, seppure in forme prudentemente mediate. Forse il più esplicito nel denunciare l'avanzata dell'integralismo, l'onnipresenza delle forze di polizia e più in generale il clima di rigido controllo che domina ancora la società marocchina è il buon Lagtaâ, soprattutto nelle altre storie del suo diseguale *Les Casablancais*.

Nella seconda – viziata da un gusto per il grottesco spesso fuori misura – un libraio di mezza età con trascorsi di militanza clandestina precipita in una spirale di angoscia quando gli arriva una convocazione al commissariato, salvo poi scoprire che in realtà era destinata al vicino di casa. Qui l'autore incastra segmenti di vissuto personale e collettivo, come la scena in cui alcuni poliziotti arrestano un uomo e una donna con l'accusa di incoraggiare la prostituzione, semplicemente perché *sorpresi* a conversare per strada senza avere in tasca la licenza di matrimonio. Nella terza storia – la più equilibrata per disegno delle caratterizzazioni e partitura drammaturgica – un bambino, studente dell'insegnante della prima storia, viene plagiato dai discorsi sul maligno propinatigli da un infido maestro coranico di chiare simpatie integraliste, e precipita in un delirio paranoico. Arriva al punto di tentare di uccidere i suoi e poi se stesso: l'arrivo provvidenziale dell'insegnante e del libraio lo salvano dall'annegamento, ma sul "lieto fine" grava l'ombra di quell'occhio (la cinepresa montata sull'elicottero) che tutto controlla e minaccia, metafora di un destino in agguato soprattutto sulle creature più esposte.

Di *Mektoub* si è già detto: ovvero di come, pur attraverso la manipolazione di codici narrativi di genere, Ayouch abbozzi un discorso critico sulle ramificazioni mafiose del potere, nonché sullo stato di abbandono in cui vivono le popolazioni montane (costrette a coltivare hashish pur di sbarcare il lunario). I problemi del film stanno essenzialmente nell'incapacità del regista di funzionalizzare moduli di genere e aspetto realistico, sostanziando l'itinerario di formazione subìto dai protagonisti.

Anche *Adieu forain*, opera prima che ha mietuto notevoli successi in giro per i festival, gioca la carta del road movie, con ambizioni metafisiche però più scoperte, mediate dai riferimenti al cinema wendersiano. La storia è quella di due venditori da fiera (padre e figlio) e di un travestito ballerino, che si mettono insieme per tentare la via dell'entroterra marocchino, spopolato dalla siccità e dalla disoccupazione. Il regista Aoulad-Syad, che ha trascorsi di fotografo, ha cercato di costruire un film di atmosfere, basato su personaggi indagati in chiave fenomenologica. L'itinerario di queste tre esili figure finisce per risultare incomprensibile proprio perché labile drammaturgicamente. Ma, anche in questo caso, si impone l'immagine di un corpo sociale frammentato, disperso, che va smarrendo il radicamento alla terra e alle tradizioni culturali.

Se dal Marocco passiamo alla Tunisia, i due titoli di riferimento per

questo ordine di considerazioni mi paiono essere il citato *Demain, je brûle...* di Ben Smail e *Noces de lune* (1998) di Taïeb Louhichi[30]. In verità si tratta di film che hanno in comune soltanto l'ambientazione (sono girati in alcune località costiere a nord di Tunisi, da La Goulette a Biserta) e il Leitmotiv dell'attraversamento in motocicletta di queste distanze tra paese e paese, tra Tunisi e il suo entroterra. Per il resto, il primo potrebbe essere definito come un testamento sulla condizione dell'esiliato, il secondo come la storia di un'amicizia tradita fra giovani bene. Se lo sguardo del regista/attore Ben Smail risulta così *compromesso* nella focalizzazione del racconto da suggerire almeno in parte la ricodificazione dei personaggi che viene incontrando come fantasmi della propria angoscia, in *Noces de lune* la narrazione si dipana senza la mediazione di un punto di vista interno, così che il nucleo evenemenziale viene ricondotto alla realtà, malgrado le fughe liriche che il regista/*autore implicito* si riserva in precise zone narrative[31]. Eppure, per paradosso, la verità esistenziale incarnata dal personaggio di Lofti/Ben Smail finisce per riverberarsi sulle figure che incrocia, per renderle credibili, malgrado un trattamento narrativo e dialogico debole, specie nella seconda parte; al contrario, il carico di implicazioni che Louhichi lascia gravare progressivamente sulla fabula, insieme all'evidente incapacità di seguire un registro rappresentativo definito, di fondare un principio di verosimiglianza (si oscilla tra naturalismo e fiaba, mélo e B-movie), squalifica proprio le latenti velleità di denuncia delle tare di una determinata tipologia di ribelli senza causa (figli di famiglie borghesi, occidentalizzate e benestanti, ma spesso minate da separazioni coniugali o malattie gravi), dediti per lo più a scorrerie in moto verso il mare, serate in discoteca con immancabile sballo da alcol e droghe sintetiche, colluttazioni tra loro e con altre bande. D'altro canto, come i relitti umani ai quali il protagonista di *Demain, je brûle...* si affratella nella sua ricerca di purificazione (dal ragazzo in procinto di emigrare, pedinato dalla famiglia in lacrime, all'uomo che sogna un futuro oltre confine e fa collezione di carte da visita di connazionali che ce l'hanno fatta; dalla zia materna, divoratrice di ansiolitici e telenovelas, alla donna costretta a vendersi per mantenere la famiglia), così questi giovanotti, che sembrano usciti da un brutto spot anni '80, ci parlano nonostante tutto, e anche nel caso di quella tunisina, di una società svuotata, lacerata, priva di un tessuto connettivo vitale che non sia il fragile filo che unisce la condizione anomica dell'esiliato a quella di chi ne aspetta spesso inutilmente il ritorno. Con in più, per Ben Smail, il senso ulceroso di perdita di una giovinezza dell'anima e della civiltà, in cui – come nella Tunisia degli anni '60 rievocata da Boughedir in *Un été à La Goulette* (1995) – europei e arabi, cristiani, musulmani ed ebrei convivevano nel rispetto e nella comprensione reciproca.

Quanto alla martoriata Algeria, come Meddour anche Mohamed

L'arche du désert di Mohamed Chouikh

Chouikh in *L'arche du désert*[32](1997) sceglie la via dell'apologo, e non più proiettato in un contesto storico (la resistenza opposta nel secondo '800 dai berberi alla colonizzazione dell'entroterra algerino) ma collocato in una dimensione dichiaratamente mitologica. Narrando la parabola di un villaggio che si autodistrugge in un'esiziale guerra fra tribù (originata dall'amore di due ragazzi di etnia diversa), Chouikh deplora la tragedia presente e tutt'altro che metaforica che insanguina la sua terra.

D'altra parte, raccontare il presente in chiave non allusiva, praticare la via del realismo, sono scelte non realizzabili nell'Algeria di oggi. L'esito sconcertante delle elezioni presidenziali di quest'anno[33], lasciando invariati i problemi all'ordine del giorno, a partire dalla necessità di fare luce sulle stragi che sconvolgono il paese da sette anni, conferma che il potere politico continua ad essere alla mercé dei vertici dell'esercito. In questa situazione, non può stupire che gli unici registi che continuano a far cinema sono quelli rassegnati alla via dell'esilio in Francia, in Italia o altrove[34].

Ma, a volte, la lontananza compie brutti scherzi. Accade così che uno dei maestri del cinema algerino, Merzak Allouache, l'indimenticato autore della commedia-cult *Omar Gatlato* (1977), a pochi anni da uno dei ritratti più ironicamente lucidi della realtà sociale di Algeri (*Bab el-Oued City*, 1994), sia inciampato nel brutto incidente di *Alger-Beyrouth, pour mémoire* (1998)[35]. Mi ci soffermo brevemente, perché il film, pur ambientato nella Beirut ancora devastata dalla pluriennale guerra civile, getta un

ponte fra due realtà di sofferenza non lontane. In realtà, Allouache non utilizza se non come fondale la città martire, inscrivendovi l'idillio tra un giornalista algerino con un passato da dimenticare e una collega franco-libanese. Il film parte come una commedia sentimentale, tutta incentrata sulle schermaglie e i misteri che legano i due, fino a scivolare, di grevità in grevità, in un cineromanzo d'appendice. A complicare il quadro, il Leitmotiv di una sequenza in bianco e nero che ripresenta ossessivamente al protagonista l'uccisione di un amico giornalista, avvenuta ad opera di un commando integralista, grazie alla sua stessa complicità (ha dovuto far loro da basista per avere salva la vita). All'evanescenza dei personaggi principali si aggiunge la caratterizzazione macchiettistica dei minori (dal ragazzo integralista del Sud alla coetanea che si dice pazza a causa dei bombardamenti, dall'amico gagà che la violenta alla cinquantenne imbellettata direttrice dell'albergo).

Conclusioni? Anche nella Terra del Tramonto (non altro significa la definizione geografica di *al-Maghrib*), come nel resto del continente africano, il cinema tenta di risalire la china produttiva degli anni '90, fra alterne fortune. Le situazioni del Marocco e della Tunisia ci appaiono nel confronto tra le più promettenti. Nel 1999 è prevista l'uscita degli ultimi lavori di Mahmoud Ben Mahmoud (*La sieste grenadine*[36]), Abdelkader Lagtaâ (*La porte close*, bloccato dal '94), Moufida Tlatli, Nouri Bouzid, nonché la messa in cantiere di opere prime da cui ci si attende molto, come *Pourquoi pas la lune?* della tunisina Nadia El Fani e *Ali, Rabi, et les autres* del marocchino Ahmed Boulane. Quanto al cinema della diaspora in Europa, mi pare goda di ottima salute e spero di avere l'occasione di riparlarne. Il miglior auspicio che credo si possa trarre dalla ripresa in atto negli ultimi anni è che il cinema del Maghreb, a dispetto di censure di regime e di mercato, continui a ricercare pervicacemente una rappresentazione critica del presente – attraverso le vie del realismo o della metafora – e sappia offrire rievocazioni mature delle sue storie nazionali, lontane tanto dalle logiche vetuste della retorica quanto da tentazioni revisioniste. Lo straordinario livello raggiunto dalla non-fiction negli ultimi anni sta lì a dimostrare come questo lavoro, oltre che necessario, sia possibile[37].

Riferimenti bibliografici

Abderrahmane Amzelloug, *Les tournages de films étrangers. Qu'est-ce que ça rapporte vraiment?*, «Le Matin du Sahara et du Maghreb», 17 febbraio 1999.
Abderrahmane Amzelloug, *Cinéma national en 98. Le grand problème de l'exploitation*, «Le Matin du Sahara et du Maghreb», 9 aprile 1999.

Roy Armes, *Dictionnaire des cinéastes du Maghreb/Dictionnary of North African Film Makers*, Éditions Association des Trois Mondes, Paris, 1996.
Tahar Chikhaoui, *État des lieux du cinéma en Tunisie*, «Ecrans d'Afrique», 17-18, 1996, pp. 57-64.
Tahar Chikhaoui, *Les trois axes de l'exploitation*, «Ecrans d'Afrique», 21-22, 1997, pp. 65-66.
Amadou Gaye, *Industrie du cinéma: un chemin encore long*, «Ecrans d'Afrique», 17-18, 1996, pp. 40-45.
Amadou Gaye, *La route de la qualité*, «Ecrans d'Afrique», 21-22, 1997, pp. 62-64.
Moulay Driss Jaïdi, *Cinégraphiques (Cinéma et société)*, Assabah, Rabat, 1995.
Abdelhakim Meziani, *Le cinéma algérien à l'heure des grands choix*, «Ecrans d'Afrique», 17-18, 1996, pp. 46-56.
Fouad Souiba, Zahra El Alaoui, *Un siècle de cinéma au Maroc*,World Design Communication, Rabat, 1996.
Moumen Touti, *Films tunisiens longs métrages 1967-1998*, Moumen Touti, Tunis, 1998.

1. Ai cinque va aggiunto il cortometraggio *La falaise* di Faouzi Bensaïdi, la storia di due fratellini che vivono di espedienti in una città costiera, girato in un bianco e nero sovresposto e contrastato, con una ricerca compositiva applicata allo spazio cinematografico memore di Antonioni. Il film ha vinto riconoscimenti importanti, dal Tanit d'Argent alle Journées Cinématographiques de Carthage (1998), al primo premio al Festival del Cinema Africano di Milano (1999).

2. Quanto a *Vivre au paradis* (1998), pur essendo girato in Tunisia, è diretto e prodotto da due francesi di origine algerina, rispettivamente Bourlem Guerdjou e Rachid Bouchareb.

3. Il cinema africano era presente anche con una rassegna collaterale ("Lumière sur le cinéma africain") nel Forum.

4. Le opere prime cui faccio riferimento sono *Une porte sur le ciel* (1988) di Benlyazid, *Chronique d'une vie normale* (1990) di Chraïbi, *Un amour à Casablanca* (1991) di Lagtaâ.

5. Questi i registi esordienti: Benamar Bakhti (*Le clandestin*, 1991), Rachid Ben Brahim (*Le troisième acte*, 1991), Rabie Ben Mokhtar (*Marathon tam*, 1992), Rachid Benallal (*Ya ouled*, 1993), Slimane Benkarsa (*Rêves interdits*, 1993), Rabah Bouberras (*Sahara Blues*, 1991), Yahia Debboub (*La vieille dame et l'enfant*, 1991), Djamel Fezzaz (*Mélodie de l'espoir*, 1992), Belkacem Hadjadj (*Machaho*, 1995), Abderrezak Hellal (*Numéro 365*, 1994), Mohamed Hilmi (*El ouelf essaib*, 1990), Malik Lakhdar-Hamina (*Automne-octobre à Alger*, 1992), Azzedine Meddour (*La montagne de Baya*, 1997) e Saïd Ould-Khelfa (*Ombres blanches*, 1991), Hafsa Zinai-Koudil (*Le démon au féminin*, 1993).

6. Oltre a Lagtaâ, Chraïbi, Aoulad-Syad e Ayouch, hanno esordito anche Hassan Benjelloun (*La fête des autres*, 1990), Driss Chouika (*Mabrouk*, 1998), Tijani Chrigui (*Ymer ou les chardons florifères*, 1991), Nour Eddine Gounajjar (*La mémoire bleue*, 1991), Naguib Ktiri Idrissi (*Aziz et Itto: un mariage marocain*, 1991), Mohamed Ismail (*Aouchtam*, 1998) e Mohamed Lofti (*Rhesus, le sang de l'autre*, 1996).

7. Ecco i nomi, oltre al citato Ben Smail: Fitouri Belhiba (*Regaya/Coeur nomade*, 1990), Kalthoum Bornaz (*Keswa, le fil perdu*, 1998), Ahmed Djemai (*Le vent des destins*, 1994), Ali Laâbidi (*Berg ellil/Éclair nocturne*, 1990), Moufida Tlatli (*Les silen-*

ces du palais, 1994) e Mohamed Zran (*Essaïda*, 1996).
8. Si tratta di Souheil Ben Barka (2 film), Hassan Benjelloun (2), Saâd Chraïbi (2), Mustapha Derkaoui (3), Jillali Ferhati (2), Nour Eddine Gounajjar (2), Abdelkader Lagtaâ (2), Mohamed Lofti (3), Hakim Noury (5), Moumen Smihi (2), Mohamed Abderrahmane Tazi (3).
9. Rabah Bouberras (2 film), Mohamed Chouikh (2), Yahia Debboub (2), Mohamed Zemmouri (3), Merzak Allouache (3).
10. Férid Boughedir (2 film), Nouri Bouzid (2), Rachid Ferchiou (2), Ali Laâbidi (2).
11. In effetti, me ne risultano 99.
12. Il regista è oggetto dell'omaggio tenero e raffinato di Mahmoud Ben Mahmoud, nel suo cortometraggio omonimo (*Albert Samama Chickli*, 1996), visto nel Concorso Video del Festival del Cinema Africano di Milano (1999).
13. Me ne risultano 69.
14. Cfr. il sito web del Centre Cinématographique Marocain (http://www.moroccoweb.com/ccm/fr/ccm.html).
15. Per citare solo alcuni casi di megaproduzioni, gli studios marocchini hanno ospitato il set di *Kundun* (1998) di Scorsese e l'intera serie di film televisivi tratti dalla Bibbia, coprodotti da un consorzio di emittenti europee e americane, Rai in testa.
16. Farid Mellan, *Le secteur cinématographique se débat dans une marasme haletante*, «La Tribune», 17-18 luglio 1998.
17. Per la nozione di *cinema* come «totalità di ciò che sta intorno al film», cfr. Christian Metz, *Language et cinéma*, Larousse, Paris, 1971 (trad. it. *Linguaggio e cinema*, Bompiani, Milano, 1977, cap. I-II).
18. È il caso della Rassegna del Cinema Africano di Verona, nata nel 1981.
19. In realtà, ci sarebbero anche due festival in Cina e in Giappone, ma sono tra gli ultimi nati.
20. Fornisco di seguito i siti web di alcuni dei festival citati: Fribourg (fiff.ch), Milano (peacelink.it/users/coe), Montpellier (cinemed.tm.fr), Montréal (vuesdafrique.org), Namur (fiff.namur.be), Ouagadougou (fespaco.bf).
21. Da qualche anno, alcune emittenti francesi come Arte, TV5 e la succursale africana di Canal Plus, cioè Canal+ Horizons, stanno cominciando a programmare corto e lungometraggi africani. Naturalmente, il sistema del preacquisto dei diritti d'antenna costituisce una nuova fonte di finanziamento per il cinema africano, che però non può sostituire né simbolicamente il contatto con il pubblico (prima di tutto africano), né economicamente l'importo del botteghino.
22. Non riesco ad immaginare un palmarès delle JCC o del FESPACO che non rispetti il sistema non-scritto delle quote: per cui se a Carthage il vincitore del massimo premio è un maghrebino (come nel '98 per il citato *Vivre au paradis*), il secondo e il terzo premio dovranno andare a un africano nero (in questo caso, il maliano Abdoulaye Ascofaré con *Faraw, mère de sables*) e a un egiziano (Radwan el Kashef per *Arake balah/Le sueur de palmiers*); o se a Ouagadougou vince un nero, come quasi sempre (quest'anno è toccato al congolese Mweze Ngangura, con *Pièces d'identité*), il Premio speciale della giuria non può sfuggire a un maghrebino (Mohamed Chouikh e il suo *L'arche du désert*) e qualche altro riconoscimento importante al Sudafrica, da cui il cinema africano si aspetta molto.
23. Cito soltanto alcuni titoli tra i più rilevanti: *El-Chergui* (Moumen Smihi, 1975), *Fatma 75* (Selma Baccar, 1978), *Leïla et les autres* (Sid Ali Mazif, 1978), *La nouba des femmes de Mont Chenoua* (Assia Djebar, 1978), *Premier pas* (Mohamed Bouamari, 1979), *Amina* (Mohamed Tazi, 1980), *Aziza* (Abdellatif Ben Ammar, 1980), *Poupées de roseaux* (Jillali Ferhati, 1981), *Une femme pour mon fils* (Ali Ghalem, 1982), *Houria* (Mazif, 1986), *La trace* (Nejia Ben Mabrouk, 1988), *Un porte sur le ciel* (Farida Benlyazid, 1988), *Badis* (Mohamed Abderrahmane Tazi [da non confondere con Mohamed Tazi], 1990), *La plage des enfants perdus* (Ferhati, 1991), *Radhia* (Lamine Merbah, 1992), *Touchia* (Rachid Benhadj, 1993), *Le démon au féminin* (Hafsa Zinai-Koudil, 1993), *Les silences du palais* (Moufida Tlatli, 1994), *Miel et cendres* (Nadia Fares, 1996).
24. Visti entrambi alla Mostra di Venezia del '97 (sezione "Mezzogiorno") e l'anno successivo in concorso al Festival del Cinema Africano di Milano.
25. *Keid Ensa* si ispira alla fiaba di Lalla Aïcha, la ragazza del basilico, un racconto popolare di origine arabo-andalusa molto noto e ripreso da numerosi scrittori e drammaturghi, tra cui García Lorca.
26. Visto alle ultime JCC fuori concorso.
27. Ai titoli citati vanno aggiunti il recente *Destin de femme* del marocchino Hakim Noury (1998) e alcuni progetti in stadio di pre-produzione, tra i quali *La femme dévoilée* del tunisino Moncef Dhouib (premiato in un atelier di sceneggiatura tenutosi alle scorse JCC) e *Rachida* dell'algerina Yamina Bachir (premiato ad Amiens nel

quadro di un'iniziativa analoga).

28. In un articolo apparso quest'anno su un quotidiano marocchino, uno dei membri della commissione del CCM ha lamentato l'inflazione di soggetti sulla donna, rilevandone spesso la qualità mediocre: «In quanto membro del fondo di aiuto alla produzione, ho notato che il trattamento della condizione della donna è il tema centrale della maggioranza delle sceneggiature che vengono presentate al CCM. In effetti, nessuno può contestare il fatto che la donna subisce delle ingiustizie sociali nocive tanto per l'evoluzione della donna che per lo sviluppo della società, ma non per questo bisogna arrogarsi il diritto di evocare questo problema in modo caricaturale o per considerazioni commerciali. Detto questo, lo sguardo che alcuni cineasti gettano sulla questione è artificiale, privo di ricerche profonde o di documentazione applicata. Non avrebbero che da prendere esempio dalla letteratura araba che si trova su posizioni ben più avanzate in materia di condizione femminile» (citato in Zineb El Ouardighi, *Femme et cinéma. Histoire d'une interaction inévitable*, «Le Matin du Sahara et du Maghreb», 9 aprile 1999).

29. Come mi ha rivelato Nouri Bouzid: «Per quanto riguarda *Bent Familia* posso dirti che alcuni del settore produzione di Arte hanno letto la sceneggiatura e hanno obiettato che queste tre donne non erano *arabe*: avevano la macchina, la libertà di uscire, lavoravano. Non vedevano la differenza con le donne occidentali, quindi hanno rifiutato di finanziare il film» (cfr. Leonardo De Franceschi, *Che cos'è la drammaturgia. Conversazione con Nouri Bouzid*, «Close-Up», 6, febbraio-aprile 1999).

30. Visto in concorso al Festival del Cinema Africano di Milano (1999).

31. Esattamente quelle incentrate sul personaggio di Pierrot, una specie di scemo del villaggio, un clown triste amante della solitudine e del mare, adottato dai ragazzi della banda e fatto "sposare" a Madonna, una venditrice ambulante ingenua e svanita, degna anima gemella.

32. Visto al Roma Film Festival '97 e al Festival di Milano '98.

33. Ricordo che alla vigilia delle elezioni (15 aprile 1999) che hanno decretato l'affermazione di Abdelaziz Bouteflika, gli altri sei candidati alla carica di presidente si erano ritirati di comune accordo, denunciando il pericolo concreto di brogli.

34. Il cinema della diaspora araba, cioè dei registi nati nel Maghreb o di seconda generazione, operanti in Europa, si fa sempre più importante dal punto di vista sia quantitativo (circa tre titoli all'anno) che qualitativo. Tra gli algerini che vivono e lavorano stabilmente all'estero vanno annoverati Merzak Allouache, Abdelkrim Bahloul (*La nuit du destin*, 1997), Mehdi Charef (*Au pays de Juliet*, 1992) e Mohamed Zemmouri (*100% Arabica*, 1997) – operanti in Francia; Rachid Bouchareb (*L'honneur de la famille*, 1997) e Malik Chibane (*Né quelques part*, 1997) – francesi anche di nascita; Rachid Benhadj (*Mirka*, 1999) attivo in Italia; Karim Traïdia (*La fiancée polonaise*, 1998) in Olanda, Mohamed Soudani (*Waalo fendo*, 1997) in Svizzera. A questi si aggiunge il tunisino Karim Dridi (in Francia). Tra le nuove leve di un cinema estremamente moderno e vitale, sono da ricordare oltre al citato Bourlem Guerdjou, Zarina Khan (*Ados amor*, 1997), Rachida Krim (*Sous les pieds des femmes*, 1997) e Zaïda Ghorab-Volta (*Laisse un peu d'amour*, 1998).

35. Visto al Festival di Milano 1999 (dove ha vinto – inspiegabilmente – il terzo premio).

36. Cfr. Leonardo De Franceschi, *Oltre il deserto del pensiero unico. Conversazione sul set con Mahmoud Ben Mahmoud*, «Close-Up», 6, febbraio-aprile 1999, pp. 16-17.

37. Cito solo alcuni "documentari" pregevoli, visti in vari festival: *Mémoires d'immigrés* (1997, della franco-algerina Yamina Benguigui) e *Dans la maison de mon père* (1997, della marocchina Fatima Jebli Ouazzani) in pellicola, e i video *Rupture* (1997) della tunisina-canadese Najwa Tlili (1997), *Algérie, la vie quand même* (1998) dell'algerina Djamila Sahraoui, nonché la serie *L'autre Algérie* (1998, 5 corti realizzati da registi algerini, tra cui Azzedine Meddour).

Luis Buñuel fotografato da Man Ray nel 1929

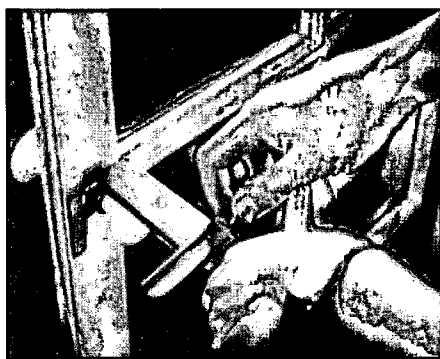
Il prologo di *Un chien andalou*

Paolo Bertetto

L'analisi di *Un chien andalou* richiede una breve premessa di metodo relativa al processo compositivo del film e ai modi e ai livelli di intenzionalità nella costruzione del testo.

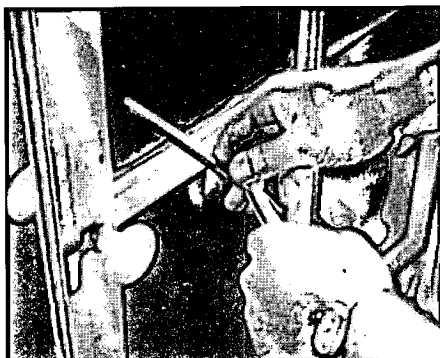
Un film come *Un chien andalou*, infatti, si presenta come una struttura estremamente complessa segnata da interrelazioni e da figure visibili e segrete, da concrezioni dell'orizzonte del sogno e da formazioni latenti dell'inconscio. Il film – inventato in assoluta autonomia da Buñuel e Dalí – è riconosciuto apertamente come un film surrealista sia dagli autori che da Breton e dai membri del movimento, e appare fortemente caratterizzato dalle irruzioni di immagini oniriche liberamente intrecciate. La sua struttura, tuttavia, non si presenta certamente come una processualità compositiva dominata dal puro automatismo psichico teorizzato da Breton, ma riflette, al contrario, un modello creativo più complesso ed elaborato. Le condizioni compositive prefigurano l'essere del testo, ne definiscono insieme l'assetto interiore e la logica di funzionamento, e possono anche suggerire percorsi all'interpretazione.

È lo stesso Buñuel a sottolineare la singolarità del processo compositivo di *Un chien andalou*, affermando nello stesso tempo la contiguità e la differenza rispetto al programma surrealista. In un importante contributo scritto nel '47 per il volume *Art in Cinema*, precisa le modalità di invenzione del film, delineando un intreccio di procedimenti e di attitudini mentali, insieme preciso e ai limiti della contraddizione. Secondo Buñuel il film «è il risultato di un automatismo psichico *cosciente*, e [...] non si presenta come il resoconto di un sogno, ma utilizza meccanismi analoghi a quelli del sogno». Più avanti aggiunge: «*Nulla* nel film *simbolizza qualcosa*. L'unico metodo di investigazione dei simboli potrebbe essere, forse, la psicoanalisi»[1]. Si tratta di due affermazioni estremamente lucide che richiedono una interpretazione particolare. Da un lato, Buñuel sottolinea il legame con l'automatismo psichico e quindi con un metodo creativo fondato sulla produzione incontrollata dell'inconscio, ma, dall'altro, precisa come l'attività compositiva per *Un chien andalou* implichi anche una dimensione conscia. Poiché non è possibile ipotizzare un automatismo psi-

Dall'alto in basso:
il cartello introduttivo e le inqq. 1, 2

chico che si configuri come espressione inconscia e cosciente al tempo stesso, l'affermazione buñueliana fa probabilmente riferimento a due fasi diverse del processo creativo, caratterizzate insieme dalla produzione di immagini inconsce, in un primo momento, e dal controllo e dalla rielaborazione cosciente delle immagini di origine inconscia, in un secondo momento. L'automatismo psichico risulterebbe quindi corretto da una seconda fase di intervento cosciente, finalizzato ad un'espressione coordinata e coerente (seppure in una maniera del tutto anomala). Un processo compositivo di tal fatta è d'altronde efficacemente delineato nelle conversazioni di Buñuel con Max Aub, che propongono spesso informazioni di particolare interesse. Ricorda Buñuel, rievocando il suo lavoro con Dalí: «Non si trattava di unire un'immagine all'altra in base alla coerenza o all'incoerenza, volevamo unicamente una continuità che appagasse il nostro inconscio senza ferire il cosciente, e che, a sua volta, non avesse un legame diretto con il razionale. In altre parole quel che fosse più vicino, teoricamente, a ciò che Breton aveva definito come la maniera esatta d'essere del surrealismo. La mancanza di illazione logica in *Un chien andalou* è una frottola. Se così fosse, avrei dovuto ridurre il film a semplici flash, buttare in un cappello le diverse gag e incollare le sequenze a caso. Non fu così, e non perché non avrei potuto farlo: non c'era alcuna ragione che lo impedisse. No,

semplicemente è un film surrealista in cui le immagini, le sequenze procedono secondo un ordine logico, la cui espressione dipende dal non-cosciente, che, naturalmente segue il proprio ordine. Fa' bene attenzione: non-cosciente, ragione, logica, ordine [...]. Usammo i nostri sogni – non è una novità – per esprimere qualcosa, non per presentare un guazzabuglio. *Un chien andalou* non ha di assurdo che il titolo e non è neanche – come, e perché? – un disperato appello all'assassinio, come avvenne dopo, con Gala, quando si progettò *L'âge d'or*. Neppure si rapporta a Lautréamont. Sì, invece, e molto, con il Dalí di un tempo e con me, con il nostro modo di essere, con i nostri sogni»[2].

Si tratta forse della dichiarazione più chiara e credibile relativa alla composizione di *Un chien andalou* e attesta apertamente il carattere complesso dell'invenzione del film, segnata dall'irruzione dell'onirico e dell'inconscio, da un lato, e dal riordino logico del materiale onirico e inconscio, dall'altro. Il film risulta quindi fortemente costruito e non affidato alla casuale connessione di immagini e di sequenze, come invece alcuni critici hanno ipotizzato. È un processo in cui le figure del profondo sono vagliate, controllate, interpretate ed eventualmente rielaborate, nel quadro di una processualità compositiva che su una base, un fondo inconscio, introduce «ragione, logica, ordine»[3]. Ma questo procedimento – anche se Buñuel nel 1947, in un momento di scontro frontale con Dalí, non vuole ammetterlo – è un modo di composizione fortemente influenzato da quanto Dalí, a partire dalla fine degli anni '20, sperimenta direttamente e teorizza nell'orizzonte del metodo paranoico-critico.

Scrive Dalí ne *L'âne pourri* (1930): «Attraverso un processo di carattere paranoico e attivo del pensiero sarà possibile (in concomitanza con l'automatismo e altri stati passivi) sistematizzare la confusione e contribuire al discredito totale del mondo della realtà». E aggiunge: «I nuovi simulacri che il pensiero paranoico può improvvisamente fare apparire, non soltanto avranno origine nell'inconscio, ma al servizio dell'inconscio saranno poste le energie del potere paranoico»[4]. La scrittura automatica teorizzata da Breton e il metodo paranoico-critico si configurano come progetti e come tecniche ad un tempo di rivelazione dell'inconscio e di oggettivazione dei meccanismi e dei contenuti specifici dell'inconscio. Ma, mentre Breton pensa ad una mera registrazione dell'attività produttiva dell'inconscio, Dalí teorizza non solo la fissazione dell'attività inconscia, ma anche lo sviluppo di un'istanza interpretativo-critica, capace di filtrare la produttività inconscia alla luce di un'esigenza di conoscenza dotata di una logica irrazionale. Dalí insiste sulla funzione interpretativo-critica del metodo e quindi sulla capacità di operare uno sdoppiamento nell'operazione creativa, sottolineando l'essenzialità del momento del controllo razionale e della rielaborazione delle figure prodotte dall'inconscio. In un saggio del 1935 egli definisce l'attività paranoico-critica come un «metodo spontaneo di cono-

Dall'alto in basso:
due fotogrammi dell'inq. 3 e l'inq. 4

scenza irrazionale fondato sull'associazione interpretativo-critica dei fenomeni deliranti»[5]. Materiali inconsci, irrazionali, fissazioni paranoiche sono così organizzati secondo un metodo interpretativo, ossia secondo la loro valenza interpretativa, la loro capacità di essere non solo inconscio dispiegato, ma anche discorso, interpretazione dell'inconscio.

Ma nel testo buñueliano del 1947 c'è anche un'altra affermazione importante: secondo il regista spagnolo infatti, il film usa «meccanismi analoghi a quelli del sogno». È il riconoscimento di una modalità di produzione e di strutturazione delle figure all'interno del testo, che si rapporta al metodo e alla pragmatica del sogno. Secondo Freud, com'è noto, il lavoro del sogno si articola in quattro processi fondamentali: condensazione, spostamento, considerazione della raffigurabilità e revisione secondaria[6]. Il film attuerebbe quindi processi di condensazione di figure pulsionali, spostamenti e slittamenti da una figura a un'altra, e revisioni, cioè riordino e rielaborazione degli elementi figurali prodotti.

In quest'ottica può essere anche interpretata l'affermazione di Buñuel secondo cui nel suo film nulla è simbolizzato, ma la psicoanalisi può eventualmente scoprire simboli grazie al proprio metodo investigativo. Detto altrimenti, il regista intende sottolineare di non avere predisposto intenzionalmente nel film simboli specifici, ma al tempo stesso riconosce

la possibilità di una disseminazione nel film di simboli o di meccanismi simbolici di tipo inconscio e onirico, che un'interpretazione non priva di nozioni psicoanalitiche può individuare e rivelare.

Queste considerazioni relative alla genesi e alla struttura compositiva del film sono probabilmente necessarie come premessa allo sviluppo di un'analisi di *Un chien andalou*. L'esplicito riconoscimento da parte di Buñuel di un'attività di riordino e di rielaborazione cosciente del materiale figurale attesta il carattere strutturato del film e la sua complessità di elementi ordinati in un assetto logico, certo influenzato dalla logica anomala di funzionamento del sogno. L'interpretazione del film può, quindi, operare nel quadro di una lettura in profondità delle figure visualizzate, ricostituendo e svelando un insieme di interrelazioni significanti e simboliche complesse e spesso latenti, che il meccanismo testuale presenta e cela al tempo stesso.

All'inizio del film, oltre la didascalia «Il était une fois», la prima inquadratura mostra un rasoio, una mano, un avambraccio e lo strumento di cuoio per affilare la lama del rasoio, ripresi con un'angolazione obliqua da un punto di vista collocato a sinistra dell'oggetto in campo. La mano muove la lama lungo il cuoio teso, l'oggetto e il dettaglio vengono prima della figura umana, il particolare anticipa l'immagine del personaggio. L'immagine dell'uomo che affila il rasoio appare nella seconda inquadratura in piano ravvicinato, una sorta di controcampo ancora obliquo, ma effettuato con la macchina da presa a destra del personaggio. La terza e la quarta inquadratura, poi, ripropongono ancora alternativamente i due oggetti visivi. La doppia serie di inquadrature è assemblata in montaggio alternato, proponendo sempre prima il dettaglio del rasoio affilato e poi l'immagine dell'uomo. Il rasoio viene prima del personaggio agente, l'immagine dell'oggetto anticipa quella del soggetto. Questa relazione gerarchica tra l'oggetto e il soggetto antropomorfico accresce il potere fantasmatico dell'oggetto e lo rappresenta già sin dall'inizio come un segno ossessivo, un'immagine di forte valenza emozionale. Al tempo stesso l'inversione dell'usuale rappresentazione cinematografica evidenzia subito una anomalia, e un'intenzione di anomalia, sottolineando la singolarità del film. Inoltre la terza inquadratura presenta l'uomo che saggia il rasoio sull'unghia della mano sinistra, operando una prima incisione con la lama che taglia l'unghia rotonda. L'angolo di ripresa delle quattro inquadrature non pare attribuibile ad alcun soggetto. Il rasoio è ripreso con un'angolazione leggermente obliqua e leggermente dall'alto, mentre l'uomo appare inquadrato dal basso in maniera obliqua: sono punti di vista che escludono la possibilità di una soggettiva. Le quattro inquadrature, strutturate in un sintagma alternato, propongono, insieme, uno strumento affilato e un taglio (dell'unghia), visualizzati in posizione privilegiata rispetto al sogget-

Dall'alto in basso:
tre fotogrammi dell'inq. 5

to implicato.

Vale la pena di sottolineare che le modalità particolari di apertura del prologo non sono assolutamente previste nello scenario originale, il quale descrive invece un inizio con la visione di un uomo sul balcone nella notte: «Un balcone nella notte. Un uomo affila il proprio rasoio vicino al balcone. L'uomo guarda il cielo attraverso i vetri e vede... Una nuvola leggera sta avanzando verso la luna piena. Poi la testa di una giovane, i grandi occhi aperti. Verso uno degli occhi avanza la lama del rasoio. Una nuvola leggera passa ora davanti alla luna. La lama del rasoio attraversa l'occhio della giovane, sezionandolo»[7].

Buñuel decide invece, in sede di riprese, di far precedere l'azione sul balcone da una fase di preparazione in uno spazio chiuso adiacente (di cui non è subito evidente la contiguità al balcone) e, insieme, di aprire l'universo iconico del film (e di tutto il suo cinema) con l'immagine di un rasoio affilato. È indubbio che l'ampliamento della sequenza, se da un lato consente una preparazione al segmento micronarrativo del taglio dell'occhio, dall'altro evidenzia con maggiore chiarezza alcuni aspetti: innanzi tutto la rilevanza del rasoio, posto in limine, quasi a rappresentare eideticamente il film e il cinema di Buñuel; in secondo luogo, la sottolineatura del gesto di tagliare e quindi del taglio come figura significativa; in terzo luogo, la presenza di un personaggio che affila e prova il rasoio mentre

fuma, ed è ripreso in due inquadrature in più rispetto all'ipotesi dello scenario, diventando quindi maggiormente visibile. Il personaggio, com'è noto, è interpretato da Buñuel stesso, e risulta in ogni modo esterno all'azione narrata, poiché non compare più nel resto del film, a differenza della donna che sarà invece la protagonista femminile. In quarto luogo, l'apertura del prologo comincia ad evidenziare una tecnica compositiva particolare, che è quella del montaggio alternato, e una soluzione singolare, quella di anticipare l'oggetto rispetto alla presenza antropomorfica. Il passaggio dall'interno all'esterno è poi articolato in due inquadrature (5 e 6) – effettuate con una sorta di scavalcamento di campo – che mostrano, dapprima, il personaggio all'interno della stanza vicino alla finestra e, poi, lo stesso personaggio ripreso all'esterno mentre esce sul balcone. Questa precisione nel caratterizzare certi spostamenti spaziali può effettivamente apparire inattesa per una sequenza estranea alla logica narrativa, ma una simile precisione descrittiva è ad esempio ripetuta nella microsequenza del precipitarsi della donna in strada, in soccorso del ciclista caduto.

Le inquadrature 7-12 costituiscono invece il segmento più conosciuto del prologo, e organizzano ancora una volta le componenti visive secondo una logica particolare, che presenta analogie e differenze col sistema di montaggio dell'apertura. Il segmento propone infatti, nell'ordine:

inq. 7: primo piano dell'uomo che fuma e guarda in alto;

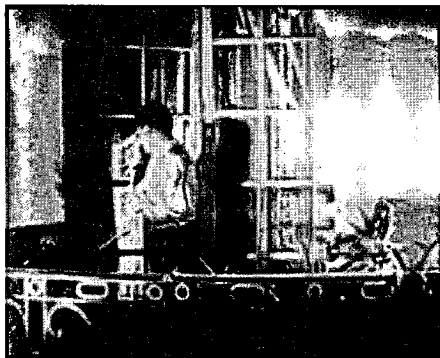
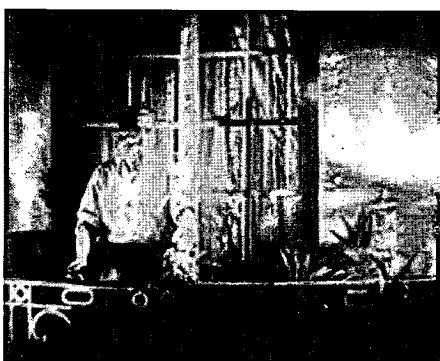
inq. 8: piano del cielo notturno con la luna perfettamente rotonda dislocata sulla parte sinistra del quadro, e una nuvola affilata, collocata sulla destra, che inizia un movimento convergente;

inq. 9: primo piano dell'uomo che guarda ed emette fumo dalla bocca;

inq. 10: primissimo piano del volto di una donna con lo sguardo fisso in macchina, il cui occhio è allargato da una mano maschile mentre un'altra mano maschile avvicina minacciosamente il rasoio; sullo sfondo è visibile parzialmente il tronco di un uomo con una cravatta a righe diagonali;

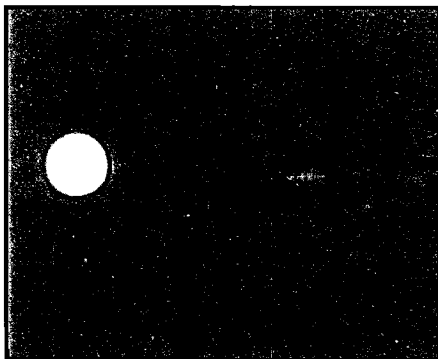
inq. 11: piano di una nuvola affilata che passa davanti alla luna simulandone il sezionamento;

inq. 12: dettaglio di un grande occhio che domina lo schermo, tagliato rapidamente dal rasoio; per qualche decimo di secondo appare ancora l'immagine dell'occhio lacerato, mentre un liquido spesso, gelatinoso fuoriesce dall'occhio stesso.

Il modo di organizzazione della sequenza è segnato da due dinamiche diverse: da un lato, il rapporto soggetto antropomorfico (vedente) e oggetto (veduto) è riordinato secondo la logica antropocentrica più tradizionale. Ma, dall'altro lato, la strutturazione dell'analogia visiva tra la nuvola che sfila davanti alla luna e il rasoio che taglia l'occhio, anticipa l'analogon naturale, posticipando invece il gesto di più forte rilevanza eidetica e figurale. Un'attenzione particolare va riservata anche all'immagine dell'uomo, al suo microoperare e al suo stesso abbigliamento. Delle dodici in-

Dall'alto in basso:
due fotogrammi dell'inq. 6 e l'inq. 7

quadrature del prologo, ben sei, la metà, sono infatti dedicate a suoi piani; è una percentuale che non può non sottolineare la centralità della sua funzione. L'uomo, senza nome, è il protagonista del prologo e la sua attività sembra bilanciata tra due poli differenti, il rasoio da affilare e il guardare. Due inquadrature dell'uomo sono infatti legate al rasoio, altre due descrivono lo spostamento del personaggio dall'interno all'esterno e due ancora riprendono l'uomo che guarda verso l'alto, davanti a sé. L'affilamento del rasoio e il guardare sono dunque le due occupazioni essenziali dell'uomo (che peraltro non smette mai di fumare). La dinamica dell'immagine in esterno potrebbe far ipotizzare che a stimolare il taglio dell'occhio sia la visione (e la pre-visione) della nuvola destinata a sezionare la luna. D'altronde le due inquadrature relative al taglio dell'occhio (il piano preparatorio con il volto della donna, le mani con il rasoio e sullo sfondo la camicia e la cravatta a righe diagonali di un uomo, e il successivo dettaglio dell'incisione vera e propria dell'occhio) appaiono di fatto prive di qualsiasi connotazione spaziale e temporale; e risultano quindi non poco enigmatiche. Nulla spiega l'improvvisa apparizione del volto di una donna, nulla dice dove si svolge l'azione, nulla attesta l'effettualità dell'azione stessa. Forse, la vista della nube che si appresta a tagliare la luna genera nell'uomo una visione interiore, un'immagine fantasmatica. Forse, l'imma-

gine della nuvola e della luna si inscrive (nell'economia del film) nell'orizzonte del reale, mentre l'immagine del taglio dell'occhio è una pura fantasia dell'uomo.

Inoltre, nell'inquadratura del volto della donna, appare sullo sfondo un uomo con una cravatta a righe diagonali, mentre l'uomo chiaramente visibile in sei inquadrature precedenti non porta cravatta. Questo elemento sembrerebbe escludere un'effettualità immediata del taglio dell'occhio nello spazio-tempo dell'azione narrata e quindi la sua collocazione sul balcone. Tuttavia, altri elementi sembrano concorrere ad attribuire all'insieme delle componenti visive una coerenza e una continuità. La preparazione del rasoio all'interno della camera induce, infatti, ad arguire un'intenzionalità concreta di utilizzo del rasoio stesso, indipendente dallo stimolo visivo nuvola-luna, e la presenza, sul balcone, dello stesso uomo con il rasoio indurrebbe a dislocare sul balcone e nel tempo della micronarrazione l'atto del sezionamento dell'occhio. Una contraddizione profonda, visibile e insieme nascosta, pare quindi caratterizzare il taglio dell'occhio e la sequenza stessa, e, d'altronde, la stessa apparizione improvvisa della donna non può non apparire misteriosa e immotivata. Ma come spiegare che la preparazione del rasoio, e ancor più il rasoio in mano all'uomo e il taglio dell'occhio, non siano contestuali e concatenati sul piano dello spazio-tempo narrativo?

Certo lo spazio in cui avviene la minaccia all'occhio della donna potrebbe essere la camera stessa osservata nella prima inquadratura e l'uomo potrebbe compiere il taglio dell'occhio in un altro momento e con un altro abbigliamento: potrebbe avere già compiuto il gesto e ricordarlo, oppure potrebbe compierlo più tardi, dopo la contemplazione della luna e della nube. Le immagini montate, e in particolare le inquadrature n. 10 e n. 12, potrebbero configurarsi come immagini (a) di pura fantasticheria o (b) di memoria o (c) di anticipazione di un evento successivamente realizzato. Tuttavia l'eventuale carattere memoriale dell'inquadratura citata renderebbe il gesto di affilare il rasoio delle inquadrature 1, 2, 3, 4 incongruo o ripetitivo, e in fondo aggiuntiva e ridondante l'analogia tra il taglio dell'occhio e il sezionamento della luna. Se invece le immagini anticipassero un atto futuro, tutta la messa in scena avrebbe un prevalente carattere preparatorio, senza tuttavia attestare la realizzazione effettiva del gesto. Se ancora le immagini avessero una natura assolutamente fantasmatica, l'atto immaginato si configurerebbe come non effettuato, e quindi mancato, e tutta l'azione preparatoria diverrebbe un insieme di azioni non finalizzate, inutili e destinate alla frustrazione. Che l'ipotesi di una natura fantasmatica delle immagini sia, forse, quella più persuasiva è d'altronde attestato dal fatto che la cravatta dell'uomo che minaccia il taglio sembra estranea all'orizzonte del prologo ed è invece parte integrante dell'universo evocato nel corpo centrale del film. La minaccia del taglio dell'occhio parrebbe quindi

Dall'alto in basso:
le inqq. 8, 9 e un fotogramma dell'inq. 10

più strettamente connessa alle inquadrature del corpo centrale del film e, in particolare, alla sorte misteriosa di due elementi enigmaticamente connessi: la cravatta, con la sua configurazione visiva a righe diagonali, e la scatola, con il coperchio ancora a righe diagonali, in cui la cravatta citata sarà inaspettatamente ritrovata.

La cravatta a righe dell'uomo che taglia l'occhio non è un elemento irrilevante di abbigliamento, ma è, al contrario, una componente carica di significazione che comparirà ancora nella parte centrale del film: la cravatta viene infatti trovata dalla donna all'interno della scatola misteriosa del ciclista e, successivamente, disposta in modo ordinato sul letto in assenza del corpo del giovane: un reticolo di interazioni fantasmatiche profonde pone interrogativi nuovi. Il soggetto che taglia l'occhio è dunque il personaggio interpretato da Buñuel o è un'altra figura? E il taglio dell'occhio riflette qualche contestualizzazione o è totalmente fantasmatizzato?

Si potrebbe, in linea preliminare, ipotizzare un carattere fantasmatico dell'immagine del taglio dell'occhio e il suo situarsi su un piano che non è quello dell'azione del personaggio inquadrato. L'uomo esce sul balcone con un rasoio che non gli servirà a nulla se non a stimolare un'immagine fantasmatica di palese carattere sadico, ulteriormente stimolata dalla visione della nube e della luna. L'azione di affilare il rasoio non avrebbe quin-

di un carattere funzionale, non preparerebbe ad un'azione, ma, al contrario, non sarebbe finalizzata a null'altro che a un fantasma che sostituisce l'azione reale, sublimando una pulsione. Il film quindi (e tutto il cinema di Buñuel) sarebbe aperto da una gestualità inutile, non pragmatica, finalizzata soltanto alla produzione di un fantasma sostitutivo e compensativo.

In tale prospettiva il gesto irrealizzato – l'atto mancato – costituirebbe la radice profonda dell'immaginario buñueliano, subito proposta dal suo primo segmento di cinema, ma in un modo intenzionalmente indiretto, allusivo e mascherato. L'uomo prepara il rasoio non per usarlo realmente, ma per favorire e rendere magari psicologicamente più credibile l'immaginazione sostitutiva. In quest'ottica il carattere feticistico del rasoio non può evidentemente non essere ulteriormente sottolineato.

In sostanza il prologo, vera epigrafe di tutto il cinema di Buñuel, proporrebbe eideticamente un meccanismo di irrealizzazione, un atto mancato dalle evidenti connotazioni sessuali. La fantasmatizzazione della sessualità e la sua riconduzione all'atto mancato investirebbero dunque subito, fin dall'inizio, l'operare cinematografico di Buñuel, in forme diverse ma convergenti con alcuni percorsi particolarmente significativi del suo cinema, da *L'âge d'or* a *Ensayo de un crimen* da *Le charme discret de la bourgeoisie* a *Cet obscur objet du désir*. Sotto l'apparente veemenza e aggressività, una profonda, e parzialmente nascosta, struttura di derealizzazione costituirebbe l'impronta fondamentale del primo cinema di Buñuel.

Il carattere decontestualizzato dell'immagine relativa al taglio dell'occhio è, in ogni modo, evidente. D'altronde lo stesso scenario, pur non prevedendo la possibile complessità di significazione, non evocava l'azione dell'uomo in particolare, ma una impersonale «lama del rasoio», che dapprima «avanza verso uno degli occhi» e poi «attraversa l'occhio della giovane, sezionandolo».

Inoltre lo stesso comportamento della donna in primissimo piano e il suo sguardo fisso, diretto senza incertezza verso la macchina da presa, sembrano più consoni ad una ritualità fantasmatica che ad una effettualità concreta. Lo sguardo in macchina della donna è uno sguardo assente e assoluto, uno sguardo che non guarda e non vede, ma esibisce il proprio organo-matrice, l'occhio. La condizione di sostanziale decontestualizzazione e il distacco con cui viene recitata la preparazione del taglio sembrano evidenziare il carattere di assolutizzazione e di alterità rispetto a qualsiasi concreto spazio-tempo, quasi si trattasse di un'immagine inconscia interiore. Questa complessità ambigua dell'immagine porta con sé alcune conseguenze. Se, da un lato, la lettura metafilmica del prologo può essere confermata, diventa incerta l'attribuzione a Buñuel del taglio dell'occhio e, dunque, anche l'epigrafe soggettiva posta in limine assume un senso più enigmatico. Dall'altro canto, l'interpretazione della sequenza richiede nuovi percorsi di lettura e nuovi reticolati di interpretazione e deve allar-

Dall'alto in basso:
altri tre fotogrammi dell'inq. 10

garsi ulteriormente all'analisi delle implicazioni figurali e inconsce.
Com'è noto, la sequenza presenta almeno una doppia valenza, relativa alla dimensione degli sguardi del cinema e del film stesso, nonché all'orizzonte inconscio e figurale. Il livello metacinematografico e metafilmico è innanzi tutto sfaccettato in più articolazioni e in più accezioni, variamente analizzate in diversi contributi critici[8]. Secondo le interpretazioni di carattere metafilmico il taglio dell'occhio propone la necessità di una visione radicalmente diversa, che ora riguarda (a) il modo di vedere (e di fare cinema) di Buñuel, ora (b) il modo di vedere dello spettatore, ora (c) il modo di vedere del personaggio (o dei personaggi) nel film stesso.
Sono interpretazioni articolate che si fondano naturalmente sulla figura dell'occhio e sulla funzione dello sguardo. Ma l'occhio e lo sguardo non sono le uniche strutture relative al cinema implicate nel prologo. La struttura del film, infatti, orienta l'attenzione su un'altra funzione, quella del rasoio, e il tema del taglio non può essere considerato meno rilevante del tema dell'occhio in relazione alla dimensione metafilmica, come ha sostenuto in un saggio di grande interesse Linda Williams[9]. La combinazione dell'occhio e del taglio riflette l'articolazione stessa del lavoro del cinema, la ripresa e il montaggio, la visione e la segmentazione del visibile. Non bisogna dimenticare la rilevanza dell'idea di taglio nel lavoro di composizione filmica: "cut" dice il cinema

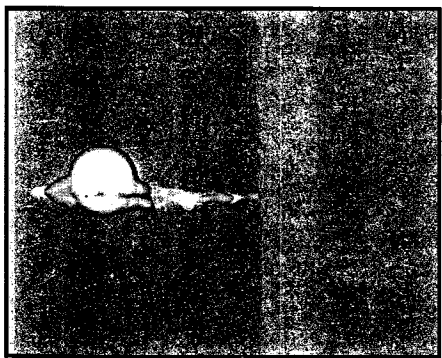
americano e il termine tedesco per montaggio, "Schnitt", sottolinea più l'idea di taglio che quella di assemblaggio. Occhio e taglio possono quindi assumere entrambi una forte valenza metacinematografica.

Più complesso pare invece il discorso sull'orizzonte figurale e inconscio e sul sistema di significazioni latenti che costituiscono il film e il prologo stesso. Sono reticolati di implicazioni e di significazioni che non possono essere analizzati e compresi soltanto sulla base del prologo, ma che devono essere interpretati nel quadro di tutto il film, anche in relazione a *L'âge d'or* e al sistema cinema di Buñuel, nonché all'attività creativa di Dalí.

Tuttavia, alcuni elementi particolarmente visibili possono essere da subito enunciati. La prima connotazione evidente della sequenza è il suo carattere sadico, sottolineato in modo palese e surdeterminato. Il taglio dell'occhio coagula in sé accezioni, direzioni e forme diverse di sadismo, ma non può essere sottovalutato nel suo carattere di attrazione iperaggressiva. Il sadismo del taglio dell'occhio si esercita, nell'orizzonte del testo, sulla donna in modo palese, ma altrettanto palesemente, e a maggior ragione, si esercita sullo spettatore che è l'altro destinatario (se non il vero destinatario) della violenza sull'occhio.

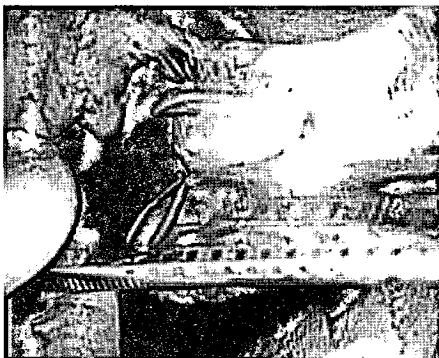
L'evidenza dell'immagine propone, dunque, un gesto caricato di sadismo freddo e intenzionale e al tempo stesso capace di assumere implicazioni ulteriori. La valenza sessuale del gesto è ovviamente esplicita, rafforzata anche dalla configurazione degli oggetti in gioco. Ma è importante sottolineare anche come il meccanismo di riferimento sessuale sia strettamente legato al sadismo e come, quindi, la prima evidente e indiretta evocazione del sesso sia fortemente connotata. Sadismo e crudeltà sono d'altronde temi specifici dell'immaginario surrealista, presenti anche, ad esempio, nelle sceneggiature di Artaud, che, prima di teorizzare la crudeltà come «rigore cosmico» e «necessità implacabile»[10], sottolineava la presenza di tematiche violente e potenzialmente eversive in particolare nello scenario di *La révolte du boucher*[11]. E, in ogni modo, tutto l'empito sovversivo surrealista si carica del rifiuto violento dei valori ufficiali e degli ideali umanitari per affermare la radicalità del gesto aggressivo, e magari solitario, del soggetto che cerca la propria libertà anche contro tutti. D'altra parte è ampiamente conosciuto l'interesse dei surrealisti per l'opera di Sade che, citata esplicitamente nella conclusione blasfema de *L'âge d'or* e meno esplicitamente in altri passaggi, costituisce comunque uno dei riferimenti più importanti per Buñuel (secondo le sue stesse reiterate affermazioni). E, com'è noto, nella presentazione del film, in interventi o in interviste, sia il regista che Dalí insistono sulla crudeltà originaria e strutturale di *Un chien andalou*[12].

Ma nel segmento filmico citato la connotazione sadica (e non sadiana) è anche il segno qualificante di un rapporto uomo/donna indubbiamente

Dall'alto in basso:
altri due fotogrammi dell'inq. 10 e l'inq. 11

aggressivo. Il fatto è che Buñuel, nell'affermazione esplicita dei diritti del desiderio e della pulsione sessuale contro le costrizioni e le repressioni della società e dell'etica tradizionale, tende ad esaltare il carattere vitale, acefalo, amorale e trasgressivo del desiderio[13], contro tutti gli ostacoli, e, per questa via, considera arbitrariamente la donna come non-soggetto, come campo di esercizio del desiderio maschile, oggetto sottoposto brutalmente alla spinta pulsionale. Questa prima configurazione delle figure inconsce del desiderio ha, quindi, una iniziale e palese componente sadico-aggressiva, che delinea l'oggettivarsi della pulsione sessuale nella sua non-mediatezza. Nella rappresentazione buñueliana – non poco fallocentrica – l'atteggiamento sadico dell'uomo è complementare all'atteggiamento masochistico della donna, che accetta la propria posizione di oggetto di una mutilazione, come se partecipasse ad un rito o ad una funzione necessaria. L'attitudine della donna sembra non tanto connotare una violenza improvvisa o casuale, ma, al contrario, delineare una necessità accettata e strutturale. L'atteggiamento masochistico della donna è proposto da Buñuel come naturale e necessario. È come se la mutilazione effettuata riflettesse anche uno stato ontologico, una condizione antropologica di passività e di subalternità della donna: come se la mutilazione volesse anche evocare la differenza sessuale, considerata come *privatio penis*.

Il film e il prologo presentano naturalmente altre articolazioni del discorso sulla sessualità. La rappresentazione dell'aggressività acefala e non controllata del desiderio, della sua forza e del suo carattere sadico, nasconde dinamiche, figure e significazioni latenti, che non solo approfondiscono il discorso sulla sessualità, ma lo rendono più ambiguo e sfuggente per rivelarne, poi, un regime e una matrice assolutamente diversi. Le configurazioni inconsce del discorso di *Un chien andalou* sulla sessualità, subito presenti nella prima sequenza indirettamente legata all'evocazione del fantasma sessuale, sono fondamentalmente tre e si articolano in un complesso rapporto di implicazione e di sovrapposizione.

Innanzi tutto il gesto evocato del taglio dell'occhio non può non presentarsi anche come un'evidente mutilazione del corpo. La mutilazione è effettuata dal soggetto agente maschile sul corpo della donna e si presenta, quindi, come l'esercizio di un potere sessuale violento. Ma, insieme, la mutilazione – seppure inferta alla donna – non può non proporsi anche come figura che evoca la castrazione e testimonia la paura di castrazione, proponendo una rete di significazioni più intrecciate e complesse. La mutilazione inferta alla donna, infatti, se su un piano di evidenza si configura come aggressione sadica, dall'altro evoca a un livello più profondo il fantasma della castrazione. Il collegamento figurale della metafora dell'atto sessuale con la mutilazione non sottolinea tanto, per allusione, la differenza sessuale e il diverso atteggiamento verso il sesso dell'uomo e della donna, quanto la centralità e l'irriducibilità del fantasma di castrazione. L'esibizione della pulsione sadica, che rappresenta il livello esplicito di visualizzazione, il fantasma palese oggettivato, nasconde di fatto un altro e più profondo fantasma, legato alla paura della castrazione e alla sua ossessione. D'altronde, il fantasma di castrazione opera, come la pulsione sadica, in tutta l'economia simbolica del film, assumendo di volta in volta figure diverse.

Strettamente legata alla castrazione nel reticolato inconscio del film è un'altra concrezione figurale fondata sul rasoio e sulla sua funzione. La sua rilevanza è già stata sottolineata. La sequenza si apre, infatti, con l'immagine del rasoio, anteposta visivamente all'immagine dell'uomo che lo tiene in mano. Nell'economia figurale, che allude alla pulsione sadica e all'atto sessuale, il rasoio gioca un ruolo sostitutivo evidente e si arricchisce di una valenza feticistica. Nella figura evocata dal film il rasoio si dà come sostituto del fallo che opera una penetrazione violenta all'interno dell'occhio-organo sessuale femminile; ma, insieme, il rasoio sembra presentarsi anche come oggetto feticcio che assume su di sé una dimensione feticistica, carica di investimenti libidici. La dimensione feticistica del rasoio, da un lato, rafforza il legame fantasmatico con la paura della castrazione, che caratterizza il feticismo ma, dall'altro, attua un ulteriore meccanismo di slittamenti e di sovrapposizioni inconsce. Perché, nell'interpretazione freu-

Dall'alto in basso:
tre fotogrammi dell'inq. 12

diana, l'oggetto feticistico si configura come il «sostituto del fallo della donna (della madre)»[14], che il bambino ritiene perduto, svolgendo quindi la funzione di risarcire il soggetto di una lacerante mancanza sopravvenuta.

Ma, alla luce dell'interpretazione freudiana, il meccanismo figurale inconscio attivato in *Un chien andalou* diventa ulteriormente complesso. Il rasoio si presenta contemporaneamente nella funzione sadica, come il sostituto feticistico e figurale del pene (maschile), e nella funzione feticista, come il sostituto figurale del pene (mancante) della madre. È, dunque, una figura che accumula valenze diverse e che si offre insieme in due funzioni che, sul piano logico, si escludono reciprocamente e, sul piano dell'inconscio, attivano un vertiginoso slittamento da una configurazione profonda all'altra: la dinamica simbolica e inconscia attivata è davvero incandescente.

Il meccanismo implicato dal feticismo evoca, in ogni modo, una non nascosta prossimità con l'Edipo. E l'Edipo è indubbiamente una delle formazioni psichiche profonde implicate dall'immaginario del film. Tuttavia, non è soltanto il feticismo del rasoio, e più avanti di altri oggetti inseriti nell'immagine filmica, a evocare l'Edipo. Una testimonianza precisa di Buñuel a Max Aub introduce un particolare di grande valore per conoscere la genesi immaginativa del prologo del film. Mentre, infatti, nelle di-

chiarazioni abituali più recenti, e non poco standardizzate, il regista riferisce di aver sognato la scena del taglio dell'occhio senza ulteriori precisazioni, nelle conversazioni con Max Aub descrive un quadro ben più significativo. Racconta di aver detto a Dalí, che gli aveva narrato il sogno della mano con le formiche: «Anch'io ho sognato una cosa molto strana. Ho sognato mia madre e la Luna, e una nuvola attraversava la Luna, e poi volevano togliere un occhio a mia madre, e lei si buttava all'indietro»[15]. E poco più avanti aggiunge: «La Luna, le nuvole, l'uomo che si rade, affila il rasoio [...]. Questa fu un'idea di Dalí, come l'altra del ciclista». La dichiarazione, al di là di certe imprecisioni, è di grande importanza. La donna del sogno che subisce la violenza all'occhio è la stessa madre di Buñuel. La violenza sessuale è, quindi, esercitata su una donna che diventa nel film il rappresentante sostitutivo della figura inconscia della madre. È la figura sostitutiva della madre che subisce la violenza sessuale all'occhio in un contesto che propone il regista stesso come possibile soggetto agente: si tratta evidentemente di un fantasma complesso radicato profondamente nell'Edipo. Tuttavia, il racconto di Buñuel evoca ulteriori particolari. Egli dice di aver sognato nell'ordine la madre, la Luna (scritta in maiuscolo da Aub) e una nuvola che attraversa la luna, e aggiunge in modo abbastanza ambiguo: «E poi volevano togliere un occhio a mia madre», ma non precisa né chi fosse il soggetto plurale sognato, né in quale modo intendesse agire. «Togliere un occhio» è, in ogni modo, una violenza diversa dal tagliare l'occhio e non propone nessuna analogia visiva con la luna e la nuvola. Buñuel racconta una volontà, un tentativo di violenza, cui la madre cerca di sfuggire. In ogni caso gli elementi fondamentali sono per l'appunto l'identità della madre e la violenza sull'occhio. Le altre componenti della sequenza, invece, sarebbero dovute all'intervento di Dalí, che, secondo il racconto ad Aub, arricchisce e precisa la figura onirica di Buñuel. Quello che il pittore propone sembra andare in una duplice direzione: da un lato l'introduzione del rasoio, che non implica l'uomo che si rade (contrariamente a quanto Max Aub fa dire a Buñuel), ma che sembrerebbe in qualche modo perfezionare l'idea della violenza all'occhio come taglio e non come asporto dell'organo stesso; dall'altro, implicitamente, il perfezionamento del parallelismo tra il passaggio della nuvola sulla luna e il taglio dell'occhio, che ovviamente non poteva effettuarsi senza il rasoio. Alla forte evocazione figurale di carattere edipico di Buñuel, Dalí sembra quasi aggiungere due ulteriori determinazioni, una operante sul piano della figurazione metaforica – l'analogia che precisa le immagini oniriche buñueliane – l'altra attiva sul piano delle figure inconsce, con l'inserimento del rasoio come oggetto feticistico forte, capace di porsi come rappresentante figurale e sostitutivo del pene maschile e di quello perduto della madre. Si potrebbe dire che, alla luce della creazione artistica del pittore, non stupisce il fatto che sia Dalí a inventare la figura feticistica. Nel film, in ogni

modo, Buñuel introduce una serie di varianti che precisano e modificano le istanze delineate nello scenario. Non solo è eliminato il riferimento all'uomo che si rade, ma il rasoio, in mano all'uomo interpretato da Buñuel, sembra quasi un oggetto inutile e non operativo, se è vero che non è sul balcone e non è nel contesto spazio-temporale rappresentato che si attua il sezionamento dell'occhio.

Certo l'intreccio dell'inconscio di Buñuel e di quello di Dalí crea una vertigine di sostituzioni simboliche e di spostamenti figurali straordinari. Il sommarsi dei meccanismi e delle ossessioni inconsce dei due sembra attivare un meccanismo figurale del tutto particolare in cui la donna evocata, oggetto del taglio dell'occhio e della mascherata violenza sessuale, rinvia alla figura inconscia della madre di Buñuel[16]. Mentre i meccanismi di castrazione e di feticismo, attivati dalla mutilazione e dal rasoio, rimandavano ancora alla realizzazione sublimata e feticistica del desiderio edipico. È un evento visivo di intensità evidente e segreta che attesta il carattere assolutamente figurale del prologo di *Un chien andalou.*

Il reticolato di figuralità, di concrezioni inconsce attivate dal prologo evidenzia, in ogni modo, un legame esplicito con la parte successiva del film, attestato, da un lato, dalla presenza della medesima protagonista femminile e, dall'altro, dalla comparsa, all'interno della piccola scatola, della cravatta a righe diagonali indossata nell'inquadratura della minaccia del taglio dell'occhio.

La forte ambiguità prodotta dall'abbigliamento dell'uomo che minaccia con il rasoio l'occhio della donna è, d'altronde, intensificata dal ritrovamento della cravatta nella scatola portata al collo dal giovane ciclista androgino. Dalla scatola, recuperata dal collo del ciclista a terra, la donna estrae un involucro bianco, dentro cui è conservata una cravatta a righe diagonali, che ricorda e probabilmente è la cravatta indossata dall'uomo che impugna il rasoio davanti all'occhio della donna.

La cravatta[17] non fa parte dell'abbigliamento indossato dal ciclista, che sembra avere invece una cravatta scura, ma è custodita nella scatola al collo del ciclista. Il mistero dell'uomo che mutila l'occhio e della cravatta non è certo chiarito. Dopo la caduta del ciclista e la sua immobilità a terra, che acquista il carattere di una morte apparente e simbolica, la donna ricostruisce sul letto della stanza in cui si trova, in assenza del corpo, la figura stessa di un soggetto androgino che rinvia all'immagine del ciclista. La sua ricostituzione di una figura assente e la sua figurazione di un soggetto senza il corpo rappresentano evidentemente un'operazione complessa che va a delineare un insieme di risonanze simboliche di significanti particolari. Innanzi tutto l'azione della donna costituisce una figura assente attraverso una serie di oggetti anomali del vestiario, che svolgono la funzione di rappresentanti sostitutivi. Sono rappresentanti sostitutivi che delineano un'identità in assenza e, quindi, una soggettività potenziale, ma,

allo stesso tempo, sono rappresentanti sostitutivi che segnano una doppia identità, una identità femminile e una identità maschile intenzionalmente intrecciate. E se la figura assente, evocata, si pone come figura androgina e duplice, il doppio e l'ambiguità del doppio si attestano come componenti di rilievo del sistema simbolico profondo del film.

La cravatta è uno degli elementi che costituiscono non solo una figura assente, ma un soggetto inesistente, è un rappresentante sostitutivo di una soggettività indeterminata e indefinibile. La cravatta appare, quindi, come il segno qualificante di un soggetto indefinito e non identificabile a cui tuttavia dovrebbe essere attribuito il taglio dell'occhio stesso: un soggetto che potrebbe essere il ciclista con la sua androginia, e la sua castrazione implicita; ma potrebbe anche essere una figura di proiezione, un alter ego non concretato, una virtualità possibile, ma non reale. La cravatta appare legata, dapprima, a un soggetto inesistente o non definito, o memoriale o fantasmatico, e, poi, ancora a una figura assente, a un soggetto evocato solo attraverso elementi sostitutivi, da una donna che assume atteggiamenti materni. Non va dimenticato, tra l'altro, che il soggetto che taglia l'occhio appare anch'egli solo attraverso rappresentanti sostitutivi e non è pienamente visibile.

Se la cravatta è legata a una figura assente, forse è una figura assente, potenziale, virtuale, anche quella che il taglio dell'occhio evoca e, dunque, virtuale e fantasmatico è lo stesso gesto del taglio dell'occhio, atto mancato non effettuato da una figura inesistente. In questa prospettiva il taglio dell'occhio si potrebbe configurare come un fantasma mentale che il soggetto del prologo può immaginare, ma non realizzare: un evento possibile, ma non effettuale, che si inscrive nell'orizzonte della pulsione e del desiderio fantasmatico e che, come tutti i desideri nel cinema più radicale di Buñuel, è destinato alla irrealizzazione e allo scacco.

---

1. Luis Buñuel, *Notes on the Making of "Un chien andalou"*, in *Art in Cinema: a Symposium on the Avantgarde Film*, a cura di Frank Stauffacher, Museum of Art, San Francisco, 1947.

2. Max Aub, *Conversaciones con Buñuel*, Aguilar, Madrid, 1984 (trad. it. *Buñuel: romanzo*, Sellerio, Palermo, 1992). Sull'importanza degli elementi biografici e personali si vedano in particolare: una significativa lettera di Buñuel a Pepín Bello («Tutte le nostre cose sullo schermo!», 25-3-1929), un intervento di Gimenez Caballero su «La Gaceta Literaria», del 15-8-1931 («Le scene di *Un chien andalou* sono tutte da adolescente in collegio: lussuria, preti, quaderni di geografia, pianoforti, biciclette, scatole a sorpresa, spiaggia e crudeltà, rasoio. Gli attori sono tutti di collegio, di un collegio ideale») e i materiali ulteriori raccolti da Agustín Sánchez Vidal nell'ottimo *Buñuel, Lorca, Dalí: El enigma sin fin*, Editorial Planeta, Barcelona, 1988.

3. D'altronde, nella recensione su «La Gaceta Literaria» del 15 giugno 1929, effettuata da Parigi, Eugenio Montes sottolinea proprio come elemento centrale di interpretazione la scelta di Buñuel e di Dalí per una «logica più

profonda». «Non c'è una sola logica – scrive –, ce ne sono varie [...]. Quello che per la logica corrente è assurdo, è perfettamente razionale per una logica superiore [...]. In *Un chien andalou* tutto è sorprendente e tutto è necessario. Il gesto, il dettaglio, l'oggetto si distaccano dalla cosiddetta logica, per situarsi in una logica più profonda», Eugenio Montes, *Un chien andalou.*

4. Salvador Dalí, *Oui*, De Noël Gonthier, Paris, 1971 (trad. it. *Sì*, Rizzoli, Milano, 1980). Sul metodo paranoico-critico e sui rapporti Dalí-Lacan vedi l'introduzione all'edizione italiana di P. Schmidt (il primo studio di Lacan è dedicato alla paranoia). Sull'automatismo psichico teorizzato da Breton vedi André Breton, *Manifestes du Surréalisme*, Paris, 1962. Il primo e il secondo manifesto sono rispettivamente del 1924 e del 1930.

5. Salvador Dalí, *La Conquête de l'irrationnel*, 1935, in id., *Oui*, cit.

6. Vedi *L'interpretazione dei sogni*, in Sigmund Freud, *Opere. 1899*, vol. IV, Boringhieri, Torino, 1967.

7. Trascrizioni attendibili di *Un chien andalou* sono state effettuate in «L'Avant Scène», 27-28, 1963, e in «Revue belge du cinéma», 33-35, 1993. La sceneggiatura originale è stata pubblicata in «La Revue du cinéma», 5, 1929, in «La Révolution surréaliste», 12, 1929. Una versione italiana è edita in Luis Buñuel, *Sette film*, Einaudi, Torino, 1977.

8. Per le interpretazioni metafilmiche del taglio dell'occhio si vedano innanzi tutto il testo di Jean Vigo, *Vers un cinéma social* (conferenza del 14-6-1930); Ado Kyrou, *Luis Buñuel*, Seghers, Paris, 1962; Gianni Rondolino, *Introduzione* a *L'occhio tagliato*, Martano, Torino, 1972; Antonio Costa, *Esto es el prologo*, «Cinema & Cinema», 4, 1975; Maurice Drouzy, *Luis Buñuel architechte du rêve*, Lherminier, Paris, 1978; Linda Williams, *Figures of Desire*, University of Illinois Press, Chicago, 1981; J. Talens, *El ojo techado*, Catedra, Madrid, 1986. E inoltre i saggi di Michel Marie, di Jean-Louis Leutrat, e di André Fieschi in *Un chien andalou. Lectures et relectures*, sous la direction de Philippe Dubois et Edouard Arnoldy, «Revue belge du cinéma», 33-35, 1993.

9. Vedi in particolare il libro cit. di Linda Williams.

10. Antonin Artaud, *Oeuvres complètes*, t. IV, Gallimard, Paris, 1972.

11. Nella presentazione de *La révolte du boucher* (ora in Antonin Artaud, *Oeuvres complètes*, cit.) Artaud scrive: «Erotismo, crudeltà, gusto del sangue, ricerca della violenza, ossessione dell'orribile, dissoluzione dei valori morali, menzogna, falsità, sadismo, perversità sono qui impiegati con il massimo di trasparenza».
Sulle figure dell'inconscio evocate in *Un chien andalou* vedi, tra l'altro, oltre ai già citati saggi di Drouzy e Williams, i testi di Drummond e Liebmann in «Revue belge du cinéma», 33-35, 1993; i saggi classici di Juan Francisco Aranda (*Luis Buñuel*, Ed. Lumen, Barcelona, 1969), Freddy Buache (*Luis Buñuel*, Ed. La Cité, Lausanne, 1970), Giorgio Tinazzi (*Il cinema di Luis Buñuel*, Palumbo, Palermo, 1973); il volume di lettura psicoanalitica di F. Cesarman, *L'oeil de Buñuel*, Belfond, Paris, 1982; il saggio di P. Renaud in «Études cinématographiques», 22-23, 1963, e i testi di Agustín Sánchez Vidal (*Luis Buñuel. Obra cinematografica*, Ed. J.C., Madrid, 1984 e *Buñuel, Lorca, Dalí: El enigma sin fin*, cit.).

12. Buñuel e Dalí insistono sul carattere aggressivo e violento di *Un chien andalou*, ora in rapporto ai contenuti del film, ora in riferimento alla relazione con il pubblico. Nell'introduzione alla pubblicazione dello scenario sulla «Révolution surréaliste» Buñuel scrive: «Che posso io contro... questa folla imbecille che ha trovato bello e poetico quanto in fondo non è che un disperato e appassionato invito all'omicidio?». E Dalí su «Mirador» (39, 1929) scrive: «Pensiamo che il pubblico che ha applaudito *Un chien andalou* non abbia compreso il contenuto morale del film, che è indirizzato direttamente contro quel pubblico con una violenza e una crudeltà totali». E in *The Secret Life of Salvador Dalí*, The Dial Press, New York, 1942: «*Un chien andalou* era il film dell'adolescenza e della morte che affondavo come un pugnale nel cuore della Parigi spirituale, elegante e colta».

13. Dalí sottolinea apertamente la centralità del desiderio nel film e nell'immaginario surrealista e le finalità del suo progetto: «Provocare l'inquietudine mentale dello spettatore e porre in evidenza la principale convinzione che anima il pensiero surrealista: il valore onnipotente del desiderio» (citato in Juan Francisco Aranda, *Luis Buñuel*, cit., p. 87).

14. Sigmund Freud, *Il feticismo* (1927), in *Opere. 1924-1929*, vol. X, Boringhieri, Torino, 1978. Scrive Freud: «Se ora annuncio che il feticcio è un sostituto del pene, certamente tale asserto sarà accolto con disillusione; per questo mi affretto ad aggiungere che non è il sostituto di un pene qualsiasi, ma di un pene particolarissimo e ben determinato, che negli anni remoti dell'infanzia ha avuto una grande importanza che in seguito però ha perduto. Ciò significa che se le cose fossero andate

normalmente a questo pene si sarebbe dovuto rinunciare, mentre il feticcio è destinato precisamente a questo: a salvaguardarlo dall'estinzione. Per dire le cose in termini più chiari, il feticcio è il sostituto del fallo della donna (della madre) a cui il piccino ha creduto e a cui non vuole rinunciare». Per Freud in ogni modo il feticismo non è solo legato all'Edipo, ma anche alla paura della castrazione. Aggiunge, infatti, più avanti: «Se la donna è evirata, vuol dire che egli stesso (il bambino) è minacciato nel proprio possesso del pene, cosa contro la quale si ribella quella parte del suo narcisismo che la natura ha previdentemente assegnato a quel certo organo».

15. Max Aub, *Conversaciones con Buñuel*, cit.

16. Sulla presenza della figura della madre nelle opere paranoico-critiche di Dalí vedi, tra l'altro, I. Gibson, *La Vida desaforada de Salvador Dalí*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1998; Agustín Sánchez Vidal, *Buñuel, Lorca, Dalí: El enigma sin fin*, cit. In ogni modo va rammentato che proprio nel 1929 Dalí inscrive in un quadro il seguente testo: «Parfois je crache par plaisir sur le portrait de ma mère». Il padre adirato che lo allontana da Figueras. Dalí tuttavia in *Position morale du Surréalisme* rifiuta di considerare l'inscrizione come un «insulto privato» e ne sottolinea il «significato assolutamente sovversivo» («Helix», 10, 1930, ora in Salvador Dalí, *Oui*, cit.).

17. Nell'edizione del 1914 de *L'interpretazione dei sogni*, Freud aggiunge una serie di osservazioni sul lavoro onirico, con particolare riferimento alla «rappresentazione per simboli». In questo contesto introduce la considerazione seguente relativa alla cravatta: «Nei sogni degli uomini si trova spesso la cravatta come simbolo del pene, certo non solo perché pende giù lunga ed è tipica dell'uomo, ma anche perché la si può scegliere a proprio piacere, libertà questa che la natura nega al corrispettivo reale del simbolo»; (Sigmund Freud, *L'interpretazione dei sogni*,Corpus freudiano minore nella Universale Scientifica, vol. 2, Boringhieri, Torino, 1981, p. 329; I ed. 1973).

Un chien andalou

Regia: Luis Buñuel; *assistente alla regia*: Pierre Batcheff; *soggetto e sceneggiatura*: Luis Buñuel, Salvador Dalí; *fotografia* (b/n): Albert Duverger; *scenografia*: Pierre Schilzneck; *musica*: "Tristano e Isotta" di Richard Wagner e tanghi argentini; *montaggio*: Luis Buñuel; *interpreti e personaggi*: Pierre Batcheff (*il giovane*), Simone Mareuil (*la ragazza*), Jaime de Miravilles, Salvador Dalí, Luis Buñuel; *produzione*: Luis Buñuel; *origine*: Francia, 1928; *durata*: 17'; *prima proiezione pubblica*: Parigi, Studio des Ursulines, 1928.

Las Hurdes o "la barbara bellezza del deserto"

Javier Herrera

Se esiste un elemento che continua a essere di spicco in *Las Hurdes*, e trasforma questo film in un oggetto sempre nuovo di studio e interesse[1], è la sua resistenza a essere classificato e definito in base ai più consueti modelli della teoria del documentario. Recentemente Bill Nichols ha ipotizzato l'appartenenza del film (insieme alle opere di Flaherty o Grierson) alla cosiddetta "modalità espositiva di rappresentazione", caratterizzata, a suo parere, dal «prendere forma intorno a un commento diretto allo spettatore; le immagini fanno da illustrazione o contrappunto. Prevale il suono non sincrono. [...] Le argomentazioni retoriche del commento svolgono la funzione di dominante testuale, facendo sì che il testo proceda al servizio di una necessità persuasiva [...]. In genere il montaggio serve a stabilire e mantenere la continuità retorica più che quella spaziale o temporale. [...] Allo stesso modo, stacchi che producono giustapposizioni inaspettate servono a fissare punti di vista originali o nuove metafore che il regista vuole proporre. Nel loro insieme possono introdurre nel testo un livello di contrappunto, di ironia, satira o surrealismo»[2]. Tuttavia, a parte il suono non sincrono e l'effetto di contrappunto degli stacchi, non si può sostenere la totale appartenenza a questo modello, perché in *Las Hurdes* ci sono aspetti o negazioni della norma che forniscono al film il suo marchio personale e caratteristico. Vediamo.

Da una parte, è evidente che il primo livello significante del film non poggia sul commento (rispetto al quale le immagini farebbero, secondo Nichols, da illustrazione o contrappunto), bensì sulle immagini, filmate come materiale primario e senza un copione troppo definito (se ci basiamo sulle parole dello stesso Buñuel)[3]. La musica viene concepita durante il montaggio[4] e il commento nasce solo successivamente (viene scritto nel 1934 in una iniziale versione francese). D'altra parte, proprio la presenza di questi tre registri (visivo-scritto-musicale) e il modo in cui sono articolati (apparentemente in contraddizione e, comunque, senza una consapevole ricerca di accordo) impediscono l'esistenza di qualsiasi tipo di retorica destinata a convincere o persuadere lo spettatore. Si tratta di un discorso privo di aggettivazione, neutro, calcolatamente sostantivale –

come la mano che impugna il rasoio e seziona l'occhio in *Un chien andalou* – che vuole sconvolgere, far rivoltare le budella, scuotere, sovvertire la tavola dei valori, soprattutto morali, imperante nello spettatore. Neppure il montaggio segue le pause marcate dall'intenzionalità retorica, ma piuttosto si adatta al principio della continuità, tipico del cinema classico hollywoodiano: mantiene una coerenza tra i differenti stacchi, tanto nella direzionalità del filmico – e nella continuità degli sguardi – quanto nella loro subordinazione al ritmo dinamico del profilmico (cosa particolarmente notevole nelle sequenze relative alla decapitazione dei galli e alle bambine che bagnano il pane nel ruscello).

Un altro elemento di scarto rispetto alla norma – e uno dei motivi segreti del fascino di *Las Hurdes*, del suo "essere altro" rispetto al modello ortodosso – consiste nella trasgressione del principio di oggettività, normalmente associato al concetto stesso di documentario. Anche se in diverse occasioni Buñuel ha cercato di mettere ben in chiaro di aver voluto «trascrivere i fatti offerti dalla realtà in modo oggettivo, senza cercare di interpretarli e ancor meno di inventarli»[5], è certo che soltanto molto parzialmente egli ha rispettato le norme implicite nel concetto di "trascrizione". Infatti, ciò che si percepisce immediatamente nel film è proprio il fatto che la macchina da presa non si limita a registrare le apparenze in modo imparziale, ma rende palpabile una ricostruzione elaborata della realtà. E questo attraverso un procedimento cinematografico assai curato, dal quale è del tutto escluso il caso (curiosamente uno degli elementi più surrealisti), come sostengono i migliori studiosi di Buñuel da Kyrou a Sánchez Vidal. Il primo afferma, infatti, che il regista fa interpretare agli anonimi abitanti di *Las Hurdes* i loro rispettivi ruoli, «così come a Modot»[6]; per il secondo «l'analisi delle scene scartate, delle immagini fisse, dei ciak e della bozza del commento (piena di cancellature) rende evidente un procedimento attentamente pianificato»[7]. Se a questo aggiungiamo, come è logico in ogni "rappresentazione", il ricorso a simulazioni – quali le morti figurate della bambina con le gengive malate, del mulo o del neonato, la sua falsa e fotogenica madre o la caduta innaturale della capra – e non dimentichiamo la sfacciata "tendenziosità" del film, riconosciuta dallo stesso regista[8] (in linea con una concezione del cinema come "strumento" per il conseguimento di obiettivi concreti), dovremmo convenire che *Las Hurdes* è molto lontano dall'obbedire rigidamente ai modelli tradizionalmente proposti dal cinema documentaristico.

Questa patina di eccezionalità, percepibile nel film se ci avviciniamo a esso con spirito analitico, si manifesta anche nello stile e nella dimensione estetica. La questione chiave è sapere se *Las Hurdes*, data la sua "rarità" all'interno della traiettoria di Buñuel, è il frutto di un'intenzione surrealista o, al contrario, realista e, soprattutto, chiarire se il film presuppone o meno una continuità con i due precedenti monumenti buñueliani

del surrealismo cinematografico. Questa controversia è stata apparentemente risolta a favore del surrealismo dallo stesso cineasta quando, in un'intervista a Bazin, ha dichiarato di aver realizzato il film «perché avevo una visione surrealista e perché mi interessava il problema dell'uomo. Io vedevo la realtà in modo differente a come l'avrei vista prima del surrealismo»[9]. Un'opinione ribadita anni dopo, quando il regista afferma di trovarsi nella stessa disposizione d'animo che aveva caratterizzato i film precedenti, soltanto che «adesso rispecchiavo una realtà concreta. Ma era una realtà insolita, e faceva lavorare l'immaginazione. Inoltre, il film corrispondeva alle preoccupazioni sociali del movimento surrealista che allora erano molto forti»[10]. Tuttavia, e senza pregiudizio nei confronti di quella indiscutibile affiliazione che, a partire dagli anni '80, trova in Ado Kyrou il primo e principale sostenitore[11], comincia a prendere forza anche la lettura in chiave realista, sulla base di una maggiore conoscenza delle nostre avanguardie storiche (e più in concreto del surrealismo) e di tutto il contesto culturale repubblicano, compreso il cinema. Questa dimensione realista tipicamente spagnola si manifesta non soltanto attraverso l'inequivocabile "aspetto esteriore" del film, ma anche nella traccia fornita dal testo del commento, con i suoi riferimenti a Ribera e a Zurbarán a proposito della sequenza dei cretini.

L'affiliazione di Buñuel a un realismo tipicamente spagnolo era già stata segnalata dalle critiche a *Un chien andalou*, dopo la prima del film a Parigi; Jean Vigo ed Eugenio Montes, per citare due esempi di rilievo, nei loro rispettivi approcci critici, non alludono al surrealismo ma, soprattutto, alla cultura spagnola come componente essenziale e distintiva rispetto a quella francese, che sottilmente si intravede nel nuovo regista. «Non bisogna dimenticare – segnala Vigo – che Luis Buñuel è spagnolo. Un cane andaluso ulula, chi è morto? [...] Buñuel è una buona lama che ignora il colpo a tradimento»[12]. Nel frattempo, Montes scrive le sue celebri e insuperabili note: «Tutto è spagnolo in questo film, dove nessun aneddoto regionale trova posto [...]. La bellezza barbara, elementare – luna e terra – del deserto, dove "il sangue è più dolce del miele", fa la sua ricomparsa di fronte al mondo. No. Non cercate rose di Francia. La Spagna non è un giardino, né lo spagnolo è un giardiniere. La Spagna è pianeta. Le rose del deserto sono gli asini maleodoranti [...]. Nessuna decorazione. Lo spagnolo è l'elemento essenziale. Non quello raffinato. La Spagna non raffina. Non falsifica. La Spagna non può dipingere tartarughe, né mascherare gli asini con cristallo al posto della pelle. I Cristi in Spagna sanguinano. Quando escono in strada sono scortati dalla Guardia Civile»[13].

Vigo, curiosamente, utilizza il nuovo sguardo che il film introduce nel cinema per presentare ciò che definisce il "documentario sociale", i cui postulati, tranne che in alcuni aspetti, coincidono con quelli che in

Quattro immagini di *Las Hurdes*

seguito Buñuel svilupperà in *Las Hurdes*. Fin dal primo momento, pertanto, nei coetanei del regista aragonese si percepisce un punto di vista che si identifica con la tradizionale visione spagnola della realtà (Vigo arriva a utilizzare diverse volte la similitudine taurina della "stoccata"), con le sue connotazioni di brutalità[14], elementarità ed essenzialità. Nel caso di Vigo tutto questo è in linea con un'idea di cinema come documento in grado di esprimere un punto di vista personale e, insieme, di schierarsi e di coinvolgere anche l'uomo in assenza dell'artista[15].

Se ciò accade a proposito di *Un chien andalou*, le reazioni in Spagna alle prime proiezioni (semiclandestine) di *Las Hurdes* danno luogo a un dibattito impostato in termini giusti, che finisce per riflettere la stessa evoluzione ideologica che si sta impercettibilmente producendo nella cultura cinematografica spagnola dell'epoca. Nel 1934, da una prospettiva rigorosamente asettica, Francisco Marroquí, per primo, parla di «film Buñuel» come di qualcosa capace di ostentare già un'immagine eccellente e uno stile piena-

mente differenziato; e non si meraviglia del fatto che «la povertà endemica, l'inevitabile degenerazione fisica, la tragica grandezza di quegli uomini [...] costituivano fin troppi elementi d'attrazione per una mente incuriosita dalla psicoanalisi che va a scandagliare nella nebbia del subcosciente». Di conseguenza il critico non mette in discussione l'affiliazione surrealista, ma alla fine non manca di segnalare che «con l'esatta presentazione di una realtà, Buñuel ha ottenuto la trasposizione del fatto in idea. Ha toccato il nervo del documentario»[16]. Un anno dopo, nel 1935, è César M. Arconada[17] a siglare la svolta definitiva in favore del realismo considerato come elemento fondante del film: il suo approccio critico comincia con l'individuare lievi differenze rispetto alle due opere precedenti. *Las Hurdes* non è un film in cui Buñuel «ha capovolto il senso del terrore catastrofico ed estetico delle opere anteriori. Se terrore c'è, questo è dato dalla stessa natura, non dal regista». Arconada prosegue segnalando il nuovo atteggiamento del cineasta: «Non c'è niente nel film – che pure vi si presterebbe – della morbosa ricaduta nel terribile. Buñuel, in parte volontariamente, in parte convenzionalmente, ha sepolto la sua fama di mangiabambini e le sue astruserie ispirative ed espressive, per situarsi di fronte alla natura con precisione, misura e realismo»; un atteggiamento lontano dall'«intellettualismo» precedente e che tiene conto della «miseria e dell'esistenza primitiva e brutale di alcuni esseri». Il critico, in effetti, rileva in *Las Hurdes* le diversità appena segnalate, ma ciò non vuol dire, a suo giudizio, che Buñuel abbia accantonato la propria visione surrealista del mondo (il "sottosuolo melmoso", come lo definisce), bensì soltanto che è riuscito (come Aragon) a far qui prevalere una «luce di superficie» attraverso cui «il mondo è stato reintegrato nelle sue forme classiche, nelle sue linee verticali e concrete». Insomma, il ritorno all'ovile della pecora smarrita, questo ci dice Arconada.

E ha ragione. Lo scontro diretto con una natura ostile che impone le sue leggi, l'abbandono del terrorismo in omaggio alla sovversione pura e semplice, il passaggio da un atteggiamento collettivo (già Dalí non ha più importanza, ed è stata del tutto abbandonata la militanza bretoniana) a uno sguardo individuale, il sempre maggior predominio degli aspetti visivi a discapito di quelli letterari, tutti questi elementi non sono che indici, in *Las Hurdes*, di quel lento slittamento (come una straordinaria fusione a catena) dal surrealismo internazionalista, ortodosso e da cenacolo, al realismo nazionalista, eterodosso e liberamente inteso. Un processo che altro non è che un'ulteriore conseguenza della presa di posizione "realista" che Buñuel adotta allorché cerca di definire la propria traiettoria personale e professionale in un momento fondamentale per la sua carriera: la decisione di venire a lavorare a favore della Repubblica, di pensare a stabilirsi definitivamente in Spagna, di vivere di cinema, di sposarsi e avere il primo figlio, ciò che si definisce "mettere la testa a posto". Un percorso, questo, che, tramite *Las Hurdes*, coincide con quello dei migliori artisti e

intellettuali di sinistra schierati a favore del realismo socialista, il quale, tuttavia, viene adattato alla tradizione tipicamente spagnola, dalla pittura realista del XVII secolo (Velázquez, Zurbarán, Ribera), alla picaresca, fino a Goya. È in questo senso che il documentario di Buñuel implica una sintesi originale tra l'immobilità della storia e i percorsi conflittuali dell'attualità, tra l'universalismo e il localismo, tra il sottosuolo e la superficie, o, se si vuole, tra la poesia, la pittura, la musica e il cinema. Per la nostra inquietudine e il nostro piacere, gli asini maleodoranti saranno sempre le rose del deserto, quel deserto di barbara bellezza che così magistralmente Buñuel ritrae in *Las Hurdes*.

(Traduzione di Camilla Cattarulla)

1. Cito, in ordine cronologico, i lavori più importanti pubblicati negli ultimi anni: Marcel Oms, *"Terre sans pain" de Luis Buñuel. Des images inédites*, Cinémathèque de Toulose, «Archives», 43, ottobre 1991; Lino Micciché, *Senza canzoni né pane. "Las Hurdes" di Luis Buñuel*, «Dimensioni e problemi della ricerca storica», 2, 1995, pp. 223-242; Jordana Mendelson, *Contested Territory: The Politics of Geography in Luis Buñuel's "Las Hurdes: Tierra sin pan"*, «Locus Amoenus», 2, 1996, pp. 229-242; Tom Conley, *Documentary Surrealism: On "Land without Bread"*, in *Dada ans Surrealist Film*, MIT Press, Cambridge, Mass., 1996, pp. 176-198 (I ed. Willis Locker & Owens, 1987); Vivian Sobchack, *Synthetic Vision. The Dialectical Imperative of Luis Buñuel's "Las Hurdes"*, in *Documenting the Documentary*, Wayne State University Press, Detroit, 1998, pp. 70-82; Agustín Sánchez Vidal, *De "Las Hurdes" a "Tierra sin pan"*, in *"Las Hurdes", un documental de Luis Buñuel*, MEIAC, Badajoz, 1999, pp. 38-75; Javier Herrera, *Pretexto, contexto e hipertexto en "Las Hurdes/Tierra sin pan"*, in *"Las Hurdes", un documental de Luis Buñuel*, cit., pp. 10-37.

2. Bill Nichols, *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1991, pp. 34-35.

3. Alla domanda se avesse scritto prima un soggetto, Buñuel avrebbe dichiarato: «No. Avevo visitato la regione dieci giorni prima e mi ero fatto un libretto di appunti. Annotavo "capre", "bambina ammalata di malaria", "zanzare anofele", "non ci sono canzoni, né pane", e poi ho filmato seguendo questi appunti». Cfr. Tomás Pérez-Turrent e José De La Colina, *Luis Buñuel: prohibido asomarse al interior*, Joaquín Mortiz/Planeta, México, 1986 (trad. it. *Buñuel secondo Buñuel*, Ubulibri, Milano, 1993, p. 44).

4. «La sentivo nella mia mente durante il montaggio ed ebbi la sensazione che si adattasse bene (*Buñuel secondo Buñuel*, cit., p. 45).

5. Frase inclusa nella conferenza *Land without bread* tenuta da Buñuel il 18 marzo 1940 agli studenti della Columbia University di New York. Il testo dattiloscritto si trova, inventariato con il numero 1485, fra i documenti del suo archivio personale ed è provvisoriamente conservato nel Centro de Documentación del Museo Nacional Reina Sofía. Anche nella prima versione delle sue memorie (pubblicata in Juan Francisco Aranda, *Buñuel. Una biografía crítica*, Lumen, Barcelona, 1975, p. 135; I ed. 1969), è scritto: «desideravo fare un documentario oggettivo». Invece, nell'edizione definitiva delle memorie (*Mon dernier soupir*, Éditions Robert Laffont, Paris, 1982; trad. it. *Dei miei sospiri estremi*, Rizzoli, Milano, 1983), questa specificazione non compare.

6. Ado Kyrou, *Le surréalisme au cinéma*, Le Terrain Vague, Paris, 1963, p. 221.
7. Agustín Sánchez Vidal, *De "Las Hurdes" a "Tierra sin pan"*, cit., p. 68.
8. «Sì, sì, sì, certo. È un film tendenzioso. A Las Hurdes Bajas non c'è tanta miseria. Nei cinquantadue villaggi o case coloniche, le chiamano così, in più di trenta non conoscono il pane e non hanno camini, né canzoni» (*Buñuel secondo Buñuel*, cit., p. 46).
9. Cit. da Aranda, *Buñuel. Una biografía crítica*, cit., p. 138.
10. *Buñuel secondo Buñuel*, cit., p. 44.
11. Fra le tante opere-chiave di questo recupero vanno segnalate quelle di: José-Carlos Mainer, *La edad de plata: 1902-1939. Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Cátedra, Madrid, 1975; Jaime Brihuega, *Las vanguardias artísticas en España: 1909-1936*, Istmo, Madrid, 1981 e *La vanguardia y la República*, Cátedra, Madrid, 1982; Enrique Huertas Vázquez, *La política cultural de la Segunda República Española*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1988; il numero monografico della rivista «Litoral» (Málaga 1989) intitolato *Surrealismo. El ojo soluble*, che comprende il saggio chiarificatore di Agustín Sánchez Vidal, *Cine surrealista español: la búsqueda de una concreción*, pp. 89-100. Per ciò che riguarda il cinema è bene segnalare: Manuel Rotellar, *Cine español de la República*, XXV Festival Internacional del Cine, San Sebastián, 1977; Román Gubern, *L'avant-garde cinématographique en Espagne*, «Les Cahiers de la Cinémathèque», 30-31, Perpignan, 1980 e *Las vanguardias artísticas en la historia del cine español*, Filmoteca Vasca, San Sebastián, 1991.
12. Jean Vigo, *Vers un cinéma social*. Presentazione di *A propos de Nice* al cinema Vieux-Colombier di Parigi, il 14 giugno 1930. Il testo della conferenza viene pubblicato in «Ciné-Club», 5, febbraio 1949 e in «Positif», 7, maggio 1953.
13. Eugenio Montes, *"Un chien andalou". Film de Luis Buñuel y Salvador Dalí estrenado en "Le Studio des Ursulines", París*, «La Gaceta Literaria», Madrid, 15 giugno 1929.
14. Secondo quanto è scritto in un articolo di Jean Piqueras (*Cinema de Vanguardia. Un perro andaluz*, «Popular Film», 1, agosto 1929), che riassume anche le prime critiche dei colleghi francesi, lo stesso Buñuel si era vantato della presentazione del film a Parigi. «Buñuel – scrive Piqueras citandolo – ha definito il carattere del suo film con una sola frase relativa all'intensa reazione che la nostra brutalità spagnola ha prodotto sul gusto francese. Il pubblico, guardandolo, ha urlato di dolore e di conseguenza non ha potuto far altro che applaudire».
15. Sono precisamente questi i tre primi punti del programma di Vigo rispetto al "documentario sociale", integralmente applicabili a Buñuel ed esposti nell'articolo citato alla nota 13.
16. L'articolo si intitola *Luis Buñuel-Las Hurdes*, è datato Parigi, marzo 1934 ed è stato pubblicato sul quotidiano madrileno «ABC», e poi incluso, l'anno seguente, con il titolo *Una pelicula documental*, nel libro dello stesso autore: *La pantalla y el telón. Cine y teatro del porvenir*, Cénit, Madrid, 1935, pp. 117-122.
17. César M. Arconada, *"Las Hurdes". El film*, «Nuestro Cinema»,15, febbraio 1935.

Las Hurdes/Terre sans pain
Regia, soggetto, sceneggiatura: Luis Buñuel, ispirato da una tesi di dottorato di Maurice Legendre; *assistenti alla regia*: Pierre Unik e Rafael Sánchez Ventura; *commento*: Luis Buñuel e Pierre Unik, letto da Abel Jacquin; *fotografia* (b/n): Eli Lotar; *musica*: IV Sinfonia di Brahms, op. 98 in mi minore; *montaggio*: Luis Buñuel; *produzione*: Ramón Acín; *durata*: 27'.

Subida al Cielo: un viaggio messicano

David Bruni

In una lettera di Luis Buñuel, inviata nel 1975 a Giorgio Tinazzi e pubblicata per la prima volta nel presente numero di «Bianco & Nero», *Subida al Cielo* (1952) non figura tra i film messicani che il regista considera meritevoli di essere ricordati.

Eppure, il settimo lungometraggio diretto nel paese centroamericano non passò certamente inosservato al momento della sua uscita: al Festival di Cannes ottenne il premio della critica internazionale e, a quello di Parigi, il riconoscimento come miglior film di avanguardia; mentre, in Messico, Buñuel fu insignito del prestigioso Ariel per la regia e Manuel Altolaguirre del premio Águila de Plata per il miglior soggetto.

Proprio il *malagueño* Altolaguirre, uno dei più apprezzati poeti spagnoli della "Generación del '27" ed esule dal 1939 dapprima in Francia, poi a Cuba, infine in Messico – dove svolse un'intensa attività come produttore e sceneggiatore cinematografico dirigendo anche tre film –, fu il principale responsabile con Buñuel della genesi di *Subida al Cielo*: nato da un'idea di Altolaguirre e di Manuel Reachi, il film fu infatti finanziato da una casa di produzione fondata dal poeta e dalla sua seconda moglie, la cubana María Luisa Gómez Mena. Nonostante sia stato girato a tempo record e tradisca i segnali di una tormentata lavorazione a causa del budget estremamente ridotto, *Subida al Cielo* reca evidenti tracce del felice rapporto di collaborazione tra i due artisti, amici di vecchia data e membri della consistente colonia di intellettuali spagnoli antifranchisti, formatasi in Messico.

Il film racconta il viaggio su uno scalcinato autobus che il giovane Oliverio, senza neppure poter consumare il matrimonio con Albina, deve intraprendere per rispettare la volontà della madre morente, risolvendo il problema legato alla spartizione dei beni lasciati in eredità dall'anziana donna. Ma la questione del testamento è poco più di un pretesto escogitato dagli sceneggiatori, uno stratagemma per dare avvio al percorso del *camión* (l'autobus) lungo la costa messicana dello stato di Guerrero, percorso ricco di contrattempi e di eventi inattesi che ritardano il ritorno nel paese di partenza, San Jeronimito.

Esteban Márquez e Lilia Prado
nella sequenza della rêverie di Oliverio

Le numerose tappe del *camión* determinano altrettanti capitoli narrativi, ciascuno contrassegnato da un avvenimento fondamentale: la nascita di un bambino, partorito da una delle passeggere; il difficile attraversamento di un fiume limaccioso; la rêverie prodotta dall'immaginazione di Oliverio; la festa cui i passeggeri sono invitati a partecipare in occasione del compleanno di doña Sixta, madre dell'autista Silvestre; la seduzione di Oliverio da parte di Raquel; lo scontro tra i due candidati politici per la carica di deputato, don Eladio González e Sánchez Coello; e, durante il ritorno, la morte di una bambina di cui Silvestre è padrino.

«*Subida al Cielo*, l'ho amato molto. Amo i momenti in cui non succede niente. L'uomo che dice: "Dammi un fiammifero". Questo genere di cose mi interessa molto. "Dammi un fiammifero" mi interessa enormemente... o "Vuole mangiare?" o "Che ora è?". Ho fatto *Subida al Cielo* un po' in questo senso»[1], dichiarò il regista a Cannes nel 1954, rispondendo a una domanda di André Bazin, interessato, in tempi certamente non sospetti, ad approfondire la conoscenza della sua produzione messicana, allora in gran parte inedita in Europa e comunque ignorata dalla quasi totalità della critica. In realtà, è difficile immaginare un film altrettanto ricco dal punto di vista narrativo, una vicenda altrettanto fitta di microeventi. Perché a

prevalere all'interno di ciascuna delle sequenze narrative di *Subida al Cielo* è il gusto buñueliano per le digressioni, l'abilità con cui il regista accumula ingegnose trovate e curiose annotazioni sui personaggi.

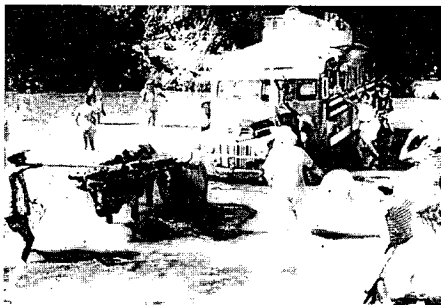
Per la prima volta nella sua filmografia, Buñuel sceglie di imprimere alla diegesi un andamento itinerante con la conseguenza di individuare una serie di stazioni narrative, una soluzione, questa, che riproporrà con altrettanta efficacia in *La ilusión viaja en tranvía* (1953), con cui *Subida al Cielo* intrattiene numerosi punti di contatto, e in *Nazarín* (1958), versione cinematografica del romanzo di Peréz Galdós, dal quale Buñuel mutua anche la struttura; e, infine, in due titoli firmati negli ultimi anni di attività: *La voie lactée* (1969), incursione nella storia dei dogmi e delle eresie religiose, e *Le fantôme de la liberté* (1974), vero e proprio inno innalzato al caso come unica, imperscrutabile ratio degli eventi. La scelta di una struttura itinerante, che appare particolarmente originale rispetto al prevalente modello narrativo adottato dalla convenzionale cinematografia messicana, comporta uno scarto significativo, una vera e propria infrazione rispetto alla norma. Infatti, in *Subida al Cielo* non esiste un momento privilegiato della narrazione, che si frammenta in molteplici episodi, ciascuno dei quali ruota attorno a uno o più eventi di maggior rilievo e appare dotato dello stesso peso nella vicenda. Al punto che, invertendo il loro ordine, non sarebbe compromessa la logica comprensione della storia e gli equilibri del racconto non ne risulterebbero irreparabilmente alterati o anche solo sensibilmente scalfiti.

Tuttavia, una logica sembra governare la scansione dei capitoli narrativi del film, disposti sulla base dell'alternarsi, pressoché sistematico, di eventi che rimandano a un ordine "biologico" e di avvenimenti che testimoniano la predominanza dello sguardo documentaristico buñueliano. In effetti, le sequenze che raccontano altrettanti momenti-chiave dell'esistenza umana (*la nascita* del bambino; *la maturazione* di Oliverio che è tutt'una con la volontà di rompere il cordone ombelicale che lo lega ancora alla madre; *il sesso*, il rapporto del protagonista con la carnalissima Raquel, sua compagna di viaggio; *la morte* della bimba) si intrecciano con i blocchi diegetici in cui l'attenzione del regista si concentra sulle condizioni di vita, gli usi e i costumi tipici della provincia messicana. La visione buñueliana che sostanzia il film, improntata a una serena accettazione dei ritmi fisiologici imposti dal divenire della natura, si condensa in una battuta di Silvestre, l'infantile e giocherellone conducente. Quando l'autobus, già precedentemente trasformatosi in sala parto e in alcova, adempie le funzioni di carro funebre con a bordo la bara che contiene il minuscolo corpo della bimba morta – transitando nello stesso luogo in cui, solo un giorno prima, è nato il bambino – Silvestre osserva: «Chi lo avrebbe detto? Uno arriva e un altro se ne va. Ieri abbiamo dato il benvenuto a un angioletto che è venuto al mondo e oggi ne portiamo un altro che è volato in

cielo, poveretto!». La visione, quasi panteistica, di Buñuel, che attraverso l'allegoria del viaggio riesce a metaforizzare una serie di avvenimenti fondanti per la nostra esistenza, può manifestarsi appieno in un ambiente di cui, nelle prime sequenze del film, vengono sottolineate la purezza e l'assenza di alcune convenzioni sociali. La prima inquadratura, l'immagine fissa su cui si succedono i titoli di testa – una soluzione, questa, ricorrente nel cinema buñueliano al punto di configurarsi come una cifra stilistica – fornisce immediatamente le coordinate geografiche allo spettatore, anticipando una delle componenti fondamentali di *Subida al Cielo*, la sua solida base documentaristica. Subito dopo, è la *voice over* che accompagna le inquadrature 2-7 a delineare alcune caratteristiche peculiari dell'esistenza nel piccolo paese di San Jeronimito, connotando l'incipit del film in chiave di oggettivo resoconto, ricco di annotazioni etno-antropologiche: «Nel villaggio non c'è una chiesa. Perciò, i suoi abitanti osservano l'abitudine tradizionale di celebrare i matrimoni con un viaggio verso un'isola paradisiaca che si trova a un miglio dalla costa. Trascorrere la notte in questa isola deserta consacra l'unione degli sposi, che, prima di iniziare la traversata, devono farsi perdonare dalla madre della ragazza». In effetti, le prime sequenze del film sembrano obbedire unicamente a una logica descrittiva, alla volontà di illustrare le condizioni socioeconomiche e il tenore di vita peculiari della costa occidentale del Messico. Tale registro prevalente affiora non solo attraverso l'impiego della *voice over*, ma anche grazie a una serie di scelte di natura tecnico-linguistica. Innanzi tutto, Buñuel decide di collocare la macchina da presa a una distanza media: i piani 2-7 sono campi medi e mezzi campi lunghi del paese e dell'isola paradisiaca dai quali la figura umana è totalmente assente o è comunque collocata sullo sfondo, in un ruolo subordinato rispetto all'ambiente; il legame tra le inquadrature 2-5, suturate da brevi dissolvenze incrociate, è ulteriormente rafforzato da raccordi sul movimento. La robusta radice documentaristica di *Subida al Cielo*, che accomuna anche le sequenze successive – quelle del rito nuziale col viaggio bruscamente interrotto per le condizioni di salute della madre di Oliverio – emerge durante tutto il film, arricchendosi spesso di annotazioni ironiche relative ad alcuni vizi ed eccessi tipici della vita messicana e fornendo, comunque, al regista l'occasione per colpire certi suoi obiettivi. Si pensi, ad esempio, al personaggio dell'aspirante deputato don Eladio González, delineato sull'esempio del presidente messicano Miguel Alemán: dapprima sconfitto nella sua cieca esaltazione del progresso tecnologico (il *camión*, impantanatosi nelle acque del fiume, è liberato da una coppia di buoi e non, come lui avrebbe voluto, da un moderno trattore); artefice, in seguito, di una tronfia e grottesca esaltazione, della figura materna, nel corso della festa presso il *ranchito* di doña Sixta; bersaglio, infine, delle pietre lanciategli dai sostenitori del suo oppositore, ma pronto a riconciliarsi con questi nel nome di una comune linea di con-

Dall'alto in basso:
tre immagini della rêverie di Oliverio
e l'attraversamento del fiume

dotta improntata al rispetto dell'onore. Oppure, ancora, si pensi al modo in cui il regista si prende gioco del gruppo di turisti statunitensi, lanciatisi con entusiasmo nelle danze di quella che è stata loro oleograficamente presentata come una «fiesta típica», organizzata in un rassicurante «ranchito mexicano, pobre pero limpio».

Ma la componente documentaristica di *Subida al Cielo*[2], comune a molti film di Buñuel, convive felicemente con elementi che rinviano ad altri modelli narrativi e a diversi registri stilistici, come spesso accade nella sua opera. Un tipico atteggiamento buñueliano è quello di far propri stilemi e convenzioni narrative, per poi sistematicamente ribaltarli e metterli in discussione, minandone alla base la validità; durante il periodo messicano, tale atteggiamento si manifesta tuttavia non come il frutto di una libera scelta, bensì come il risultato di un'(auto)imposizione consapevolmente perseguita, ovvero come la condizione indispensabile per poter continuare a lavorare in un contesto cinematografico contraddistinto dall'adesione siste-

Luis Aceves Castañeda, l'autista del *camión*

matica ai codici di genere. Anche in *Subida al Cielo* vi sono tracce, segnali dell'assunzione di situazioni e personaggi che rinviano al mélo, genere frequentato dal cinema messicano in numerose varianti, anche se tali segnali sono molto meno evidenti rispetto ad altri titoli firmati negli stessi anni.

Per accorgersi della presenza di elementi di gusto melodrammatico, è sufficiente pensare allo spunto narrativo che origina il viaggio (la dolorosa e urgente questione dell'eredità contesa e della lotta fratricida con tanto di cavillo giuridico) e, soprattutto, al modo in cui è tratteggiato il personaggio di Raquel. Durante tutto l'arco della vicenda, la tentatrice Raquel assume comportamenti maliziosi e movenze sinuose da vamp, degna di figurare in un immaginario popolare fortemente codificato. Al tempo stesso, però, il suo è un personaggio tutt'altro che stereotipato, lontano da schemi tipici e convenzioni di genere: Raquel – la giovane passeggera dal fisico prorompente e dai modi estremamente spregiudicati che riuscirà, dopo ripetuti tentativi, a sedurre Oliverio iniziandolo dal punto di vista sessuale – e distogliendolo, sia pur solo temporaneamente, dalla sua missione, è infatti caratterizzata, prima di tutto, da una solida evidenza corporea e da una dirompente sensualità.

La prepotente carnalità che da lei promana afferma, in sua presenza, o evoca, in sua assenza, un'idea esplosiva dell'erotismo, come è possibile accertare anche da certi scambi dialogici. È Raquel che, riferendosi a una sigaretta e al fiammifero accesi, si rivolge prima a Silvestre e quindi a Oliverio con espressioni allusive: «A ver si te lo enciendo» (vediamo se te l'accendo), «apágalo» (spegnilo); ed è ancora la giovane vamp che, nel

tentativo di far capitolare Oliverio, gli si indirizza impiegando metaforicamente verbi come "quemar/quemarse" (bruciarsi) ed "electrizarse" (infiammarsi). Sono, invece, don Eladio e Silvestre che, con eloquenti gesti delle mani, alludono alle generose curve di Raquel – allontanatasi sul *camión* in compagnia di Oliverio – parlando del carico esplosivo («truenos y dinamita», tuoni e dinamite) sostenuto a stento dall'automezzo di cui preconizzano l'inevitabile fine. Tuttavia, quella della corporeità non è una dimensione esclusiva di Raquel, poiché tutti i personaggi di *Subida al Cielo*, l'intera vicenda, i luoghi in cui essa si svolge sembrano alimentarsi di uno spessore carnale, di una densità materica ricorrenti nella produzione messicana di Buñuel. Come se il regista, particolarmente permeabile alle sollecitazioni provenienti dal paese ospitante e dal suo popolo, fosse riuscito a catturarne una caratteristica prevalente e a trasferirla sullo schermo, arricchendo il suo cinema di una componente che non trova riscontro nei film surrealisti degli esordi o nelle opere realizzate durante la conclusiva tappa della sua attività.

In *Subida al Cielo*, il regista delinea, spesso con pochi tratti, una divertente e colorita galleria di personaggi secondari, ciascuno caratterizzato in rapporto alla propria collocazione sociale o alle evidenti prerogative fisiche. La tendenza è quella di sottolineare, con insistenza, solo certe loro peculiarità col rischio di trasformarli in bozzetti o macchiette, comunque in figure fortemente tipizzate. Questa scelta buñueliana appare però quasi obbligata pensando al livello medio, non eccelso, degli attori che il regista aveva a disposizione: ammirevole risulta la sua capacità di improntare la recitazione di interpreti spesso non all'altezza del compito a un notevole grado di stilizzazione, funzionalizzando con intelligenza i loro stessi limiti. Il variegato campionario di tipi umani che popola *Subida al Cielo*, quasi una corte dei miracoli come quella in transito sul tram de *La ilusión viaja en tranvía*, è arricchito e vivacizzato, in misura considerevole, dalla non comune freschezza del linguaggio da essi parlato.

Si afferma in *Subida al Cielo*, come anche in altri titoli realizzati negli stessi anni, uno degli aspetti più originali dell'intero periodo messicano: la presenza di un registro narrativo "minore", adottato rifuggendo da ogni tentazione populistica e mantenendosi estraneo a compiacimenti e indulgenze di natura sentimentale. È un risultato cui contribuiscono la freschezza dei dialoghi, lo humour buñueliano, la felicità espressiva e la capacità di dosare tonalità differenti, ma anche la personale elaborazione di molteplici suggestioni culturali, perfettamente assimilate e filtrate dal regista. Prima fra tutte, una vena *sainetesca*, che affiora anche in *La hija del engaño* (1951) e nel più volte citato *La ilusión viaja en tranvía*. Il riferimento a questa forma popolare del teatro spagnolo è diretto, nel caso del film del 1951 – tratto da un'opera di Carlos Arniches (*Don Quintín el amargao*) o, meglio, remake di una versione cinematografica del *sainete*

girata nel 1935 a Madrid con la supervisione (ma forse con la regia) dello stesso Buñuel – mentre appare una plausibile fonte di ispirazione indiretta nei casi di *Subida al Cielo* e de *La ilusión viaja en tranvía*, proprio per le caratteristiche appena enunciate.

Intere opere buñueliane o singole sequenze di suoi film sono costruite sulla base di un'immagine, di una gag: è come se, in queste circostanze, lo snodarsi della vicenda in una determinata direzione o il modo in cui vengono caratterizzati alcuni personaggi scaturissero più dalla volontà di esprimere idee visive e di dar vita a fulminanti gags, nate dalla fervida immaginazione del regista, che da esigenze dettate da una tradizionale impostazione dell'architettura narrativa. È questo un atteggiamento ricorrente del cinema buñueliano che trova la sua più compiuta manifestazione nelle opere maggiormente libere da condizionamenti strutturali. E a tale proposito è opportuno ricordare la nota predilezione di Buñuel per la *greguería*, il breve e folgorante componimento poetico ideato da Ramón Gómez de la Serna, definito dal suo stesso creatore come il risultato di umorismo+metafora. Così la vicenda di film come *Un chien andalou* (1929), *L'âge d'or* (1930), *El ángel exterminador* (1961), *Simón del desierto* (1965) appare disseminata di immagini "forti", di brevi sketch, di trovate fulminanti, disposte in successione come tante piccole perle sostenute da una sottile ma resistente trama narrativa che, col passare degli anni, va, tendenzialmente, sempre più rarefacendosi. Anche in *Subida al Cielo*, alcune sequenze sembrano nate dalla suggestione creata da una singola immagine, da un'idea visiva: l'esempio più eloquente è senz'altro costituito dalla splendida rêverie di Oliverio, che occupa un momento centrale sia dal punto di vista strutturale che narrativo. La fonte del sogno a occhi aperti del protagonista è stata infatti individuata[3] nei versi di una poesia del francese Benjamin Péret apparsa sulla «Révolution Surréaliste» e trascritta da Buñuel in spagnolo con il titolo *La muerte y sus niños*, in una lettera spedita il 17 febbraio 1929 all'amico Pepín Bello: «l'automobile sarebbe impressionante con otto ruote e sei motori e nel mezzo avrebbe un banano che nasconderebbe Adamo ed Eva facendo...». L'immagine contenuta nelle ultime parole della poesia è all'origine della sequenza onirica, che per la sua complessità e articolazione merita di essere velocemente evocata e che, in un'entusiastica recensione al film, André Bazin definì: «[...] senza dubbio il [sogno] più ammirevole che si sia visto sullo schermo [...]»[4]. Oliverio ha appena accettato l'offerta di Raquel – un frutto, della cui buccia, tagliata a spirale, si è impossessata una bambina – quando, cadendo in uno stato di torpore, comincia a sognare a occhi aperti. Il giovane si trova sul pullman in viaggio, senza più alcun passeggero e privo del conducente; Raquel, in costume da bagno, lo invita a seguirla nella parte posteriore dell'autobus, immerso in una lussuriosa vegetazione (cfr. la poesia di Péret trascritta dal regista). All'esterno del *camión*, una donna in abiti nuziali (Albina, la moglie del

Luis Aceves Castañeda e Paz Villegas de Orellana
nella sequenza della festa di compleanno

protagonista) è gettata in acqua da Oliverio che bacia appassionatamente Raquel, mentre un'orchestrina, formata da alcuni dei viaggiatori, comincia a suonare uno strano motivo[5]. Dalla bocca di Oliverio adesso fuoriesce una lunghissima buccia di mela tagliata a spirale, la cui estremità si trova tra le mani di doña Ester (la madre del giovane), seduta su un piedistallo. Oliverio si libera della buccia e torna da Raquel. Alcuni agnelli oltrepassano i corpi dei due giovani, nel frattempo sdraiatisi. Di nuovo all'esterno, Oliverio abbraccia la donna con gli abiti nuziali, che ha adesso le sembianze di Raquel e non più quelle di Albina.

In questa rêverie come, d'altro canto, in numerose sequenze (oniriche e non) del cinema buñueliano, a colpire è soprattutto la capacità di conferire una valenza simbolica, una dimensione metaforica a oggetti, animali, gesti, senza mai cancellare la loro presenza concreta e tangibile, in modo che i due distinti livelli così individuati non solo non si escludono, ma, al contrario, si rafforzano reciprocamente, nutrendosi di una notevole dose di ambiguità. Nel caso specifico, è la buccia tagliata a spirale a dar luogo a una evidente metafora del cordone ombelicale che ancora unisce Oliverio alla madre; però, Buñuel non dimentica di motivare narrativamente la presenza della buccia, come degli altri elementi che compaiono nella rêverie,

Dall'alto in basso:
un'immagine della *fiesta típica* e il funerale della bambina

offrendocela così nella sua concreta evidenza.
Inoltre, il regista non perde neppure l'occasione, dapprima, per aderire a una visione biblica consolidata e ortodossa, ascrivendo all'offerta del frutto di Raquel a Oliverio, novelli Eva e Adamo (cfr. ancora l'immagine contenuta nella poesia di Péret prima riportata), effetti devastanti; più tardi, per sottolineare con la sua consueta ironia questa duplice valenza della mela – frutto innocente e allusione al peccato originale –, quando Oliverio rifiuta una nuova offerta alimentare di Raquel (questa volta una banana), forse temendo che scateni nella sua immaginazione esiti analoghi a quelli prodotti dalla mela. La metafora di cui si serve Buñuel nel corso della rêverie di Oliverio per esprimere il suo conflitto interiore è abbastanza ovvia, ma non per questo perde di efficacia, proprio grazie all'abilità di conferire a oggetti ed elementi apparentemente neutri una carica simbolica, agendo subito dopo in direzione opposta: si può anzi sostenere che la forza espressiva di *Subida al Cielo* è direttamente proporzionale alla trasparenza delle metafore impiegate.

Lo stato mentale di incertezza che origina la fantasticheria di Oliverio, in bilico tra sogno e veglia, è assai simile alla condizione di sospensione provocata dal film considerato nella sua integrità. Buñuel sembra guidare lo spettatore di *Subida al Cielo* al di là di una soglia, immergendolo in un territorio franco dell'immaginazione, una zona intermedia contraddistinta da un notevole abbassamento del controllo da parte della ragione, ma non per questo sottoposta a una logica esclusivamente onirica[6].

A tale singolare risultato non sembrano paradossalmente estranee alcune delle scelte dettate dalla povertà del modo di produzione. Una prima soluzione, quasi obbligata considerando il budget esiguo ma anche l'andamento itinerante del film, fu quella di ricorrere a un insistito impiego del

trasparente per simulare il viaggio del *camión*. Tale accorgimento, pur risultando palesemente artificioso, specie in alcune sequenze, o forse proprio per questo motivo, contribuisce a delineare un universo narrativo almeno parzialmente estraneo al dominio delle abituali leggi di verosimiglianza. Considerazione, questa, valida, e a maggior ragione, a proposito della scena che narra la seduzione di Oliverio da parte di Raquel, quando il protagonista, per guadagnare tempo, decide di mettersi in viaggio conducendo l'autobus su cui si trova solo Raquel, nonostante l'infuriare di una tormenta. Oliverio è costretto a fermarsi presso il valico di Subida al Cielo: qui, la giovane ha finalmente partita vinta.

Alle prese con un budget irrisorio e costretto a concludere le riprese in pochi giorni, Buñuel dovette adattarsi a effetti speciali realizzati molto artigianalmente con la supervisione del canadese Edward Fitzgerald, uno dei più fedeli collaboratori del regista durante il periodo messicano: per la realizzazione di questa sequenza, fu allestito un plastico del rilievo montuoso con una strada stretta e tortuosa lungo la quale si inerpica, procedendo a fatica, l'autobus. La evidente falsità degli effetti atmosferici (le saette e la pioggia scrosciante), il carattere palesemente fittizio dell'ambiente naturale (ricostruito in scala) e del *camión* (venne impiegato un modellino), non costituiscono, tuttavia, un elemento di disturbo, finendo, al contrario, col rafforzare la dimensione fantastica e *naïve* di *Subida al Cielo*.

Questa sequenza è anche, ovviamente, la più sensualmente dirompente, un punto di non ritorno per Oliverio, il cui viaggio assume una valenza di allusivo itinerario d'iniziazione erotico-esistenziale. Buñuel si conforma a una visione tradizionale dell'atto sessuale, profondamente radicata nella cultura cristiano cattolica e, di conseguenza, nell'immaginario popolare da essa prodotto, distaccandosene – ma mai fino in fondo – con un atteggiamento oltremodo divertito. Nell'occasione, la provocante Raquel pare una moderna Eva ma anche un'incarnazione diabolica strettamente imparentata con la Silvia Pinal, personificazione di Satana e costante minaccia per l'ascetico stilita protagonista di *Simón del desierto*. E Oliverio, dal canto suo, sembra un Adamo particolarmente virtuoso, destinato purtuttavia a cedere a Raquel in prossimità del valico di Subida al Cielo (letteralmente: Salita al Cielo), che dà il titolo al film e che suona palesemente antifrastico poiché è difficile immaginare qualcosa di più terreno e carnale dell'iniziazione sessuale di Oliverio. In questa come in altre circostanze analoghe nelle opere buñueliane, violente manifestazioni atmosferiche risultano strettamente legate al manifestarsi del desiderio erotico o a momenti di forte conflittualità interiore vissuta dai personaggi: il cielo, da intendersi sia come manifestazione "laica" e naturale che come espressione della volontà divina, partecipa attivamente agli eventi e, scatenando la tormenta che costringe il *camión* ad arrestarsi, sembra propiziare l'incontro carnale tra i due giovani, sottolineandone al contempo la natura

diabolica. Mentre il regista, con il pudore che gli è proprio, arretrando la macchina da presa, prende le distanze da Oliverio e Raquel, finalmente pronti per celebrare la loro unione sessuale.

Raquel è, in assoluto, il personaggio femminile che ha il maggior peso nell'economia narrativa di *Subida al Cielo*, ma non è certamente l'unico. Ed è, comunque, una delle tre figure di donna che ruotano attorno a Oliverio, diviso tra la possessiva e ingombrante madre, la protettiva e rassicurante moglie Albina e la provocante, peccaminosa vamp. Tre diverse figure femminili o, forse, considerando anche che esse sono presenti simultaneamente solo nella sequenza del sogno a occhi aperti di Oliverio, tre distinte configurazioni che, nell'immaginario maschile del giovane, assume l'idea stessa della Donna.

D'altra parte, nell'universo diegetico del film, i personaggi femminili rivestono un ruolo centrale, e assumono un'importanza che non ha eguali in nessuno dei restanti trentuno titoli della filmografia buñueliana. Il loro protagonismo è assoluto e sono proprio l'autonomia, la capacità decisionale e la sfrontatezza di Raquel a controbilanciare, assieme alla sua densa carnalità, certe caratteristiche che, al contrario, risultano spia di un'impostazione convenzionalmente melodrammatica del suo personaggio. Nessuna delle figure maschili sfugge a una condizione di subordinazione a una o più donne: non Oliverio, che intraprende il viaggio in ottemperanza a una richiesta-imposizione materna ed è sedotto da Raquel; non don Eladio González, all'apparenza volitivo e pronto a sfoderare a ogni occasione la propria pistola-prolungamento fallico, ma destinato presumibilmente anch'egli, come il più giovane protagonista, a cadere vittima di Raquel; non l'anziano don Nemesio, che si sposta solo per andare a far visita alla nipotina, cui è affezionatissimo; non, infine, Silvestre, succube della madre doña Sixta. Di contro, nella comunità di San Jeronimito, regolata da un'organizzazione matriarcale, tutti i personaggi femminili, con l'eccezione di Albina, sono contraddistinti da una notevole autonomia e autosufficienza. È il caso delle già ricordate figure materne, ma anche delle due passeggere adulte, nessuna delle quali è accompagnata da un uomo: doña Linda, con i suoi due figli, ed Elisa che, incinta, durante il viaggio darà alla luce un bambino. Ed è soprattutto il caso della volitiva Raquel, che conduce le dinamiche dei rapporti intersessuali con piglio autoritario decisamente maschile, associato alla sua malizia da vamp; e che, dopo aver conseguito il proprio intento seducendo Oliverio, con estrema spregiudicatezza osserva: «Quello che volevo, l'ho già avuto», mentre sputa per terra il torsolo di una mela voracemente consumata.

Del resto, *Subida al Cielo* rappresenta un caso singolare nell'intera filmografia buñueliana non solo per il preponderante ruolo incarnato dai personaggi femminili, ma anche per il finale che, assai affrettato a causa di

problemi finanziari, pare chiudere felicemente la vicenda.

È un peccato che questo film dalla struttura itinerante, storia di un metaforico viaggio di iniziazione erotico-esistenziale ma anche brioso e divertente affresco del Messico rurale degli anni '50, ricco di brillanti invenzioni e immerso in una trasognata dimensione *naïve*, sia ancora inedito in Italia.

---

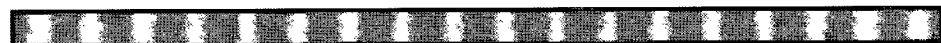
1. André Bazin, *Entretien avec Luis Buñuel et Jacques Doniol-Valcroze*, originariamente in «Cahiers du Cinéma», 36, 1954, pp. 2-14; ora in André Bazin, *Le cinéma de la cruauté*, Flammarion, Paris, 1975, trad. it. *Il cinema della crudeltà*, Edizioni Il Formichiere, Milano, 1979, p. 87.

2. D'altra parte, fu lo stesso Buñuel, in una lettera del 10 marzo 1952 indirizzata a José Rubia Barcia, a sottolineare la radice documentaristica del film: «Está muy cerca del documental». L'affermazione del regista è riportata in Agustín Sánchez Vidal, *Vida y opiniones de Luis Buñuel*, Instituto de Estudios Turolenses, Teruel, 1985, p. 42.

3. Cfr. Agustín Sánchez Vidal, *Buñuel, Lorca, Dalí: El enigma sin fin*, Planeta, Barcelona, 1988, pp. 196 e 200-201.

4. André Bazin, *Subida al Cielo*, «L'Observateur», agosto 1952; ora in id., *Il cinema della crudeltà*, cit., p. 64.

5. Un rilievo del tutto particolare assume, in *Subida al Cielo*, il commento musicale, firmato da Gustavo Pittaluga, compositore spagnolo e amico di vecchia data di Buñuel, già suo collaboratore in Messico per *Los olvidados* (1950).

6. Vale la pena, a questo proposito, riportare una suggestiva e illuminante osservazione di Bazin, contenuta nella recensione al film di Buñuel: «[...] si dovrebbe considerare che tutta la struttura del film è onirica e che le fantasticherie del giovane sono un sogno di secondo grado, un sogno in un sogno. Questo interminabile viaggio, intrapreso per adempiere la volontà di una madre [...] non ha esso stesso il carattere essenziale di quei vani inseguimenti onirici sempre ritardati, o meglio frenati, da assurdi avvenimenti?». André Bazin, *Subida al cielo*, cit., p. 65.

Subida al Cielo

Regia: Luis Buñuel; *assistente alla regia*: Jorge L. Portillo; *soggetto*: Manuel Altolaguirre e Manuel Reachi; *adattamento cinematografico*: Manuel Altolaguirre Juan de la Cabada e Luis Buñuel; *dialoghi*: Juan de la Cabada e Lilia Solano Galeana; *direttore della fotografia*: Alex Phillips; *operatori*: Leobardo Sánchez, Armando Carrillo; *luci*: Eduardo Bringas; *direzione del sonoro*: Jesús González Gancy; *registrazione dei dialoghi*: Eduardo Arjona; *musiche (sfondi e direzione musicale)*: Gustavo Pittaluga; *canzone*: *La Sanmarqueña* di Agustín Ramírez; *scenografia*: Edward Fitzgerald e José Rodríguez; *abiti*: Georgette Samohano; *trucco*: Felisa L. De Guevara; *parrucchiera*: María Luisa Bojorquez; *effetti speciali*: Jorge Benavides, Edward Fitzgerald; *immagini fisse*: Manuel Alvárez Bravo; *attrezzista*: Manuel L. Guevara; *montaggio*: Rafael Portillo.

Interpreti: Lilia Prado (*Raquel*), Esteban Márquez (*Oliverio*), Luis Aceves Castañeda (*Silvestre*), Manuel Dondé (*Don Eladio*), Roberto Cobo (*Juan*), Beatriz Ramos, Manolo Noriega, Roberto Meyer (*Don Nemesio Alvárez*), Pitouto Pedro Ibarra (*Don Remigio*), Leonor Gómez (*Mama*), Chel López, Paz Villegas de Orellana (*Doña Sixta, madre di Silvestre*), Silvia Castro, Paula Rendón, Víctor Pérez (*Felipe*), *con la partecipazione speciale di* Carmelita González (*Albina*) e Gilberto González.

Produzione: María Luisa Gómez Mena e Manuel Altolaguirre per Producciones Cinematográficas ISLA, S.A.; *direttore di produzione*: Fidel Pizarro; *assistente alla produzione*: Alberto Danel; *delegato degli attori*: Leonardo Castro; *unità tecnica*: Queretaro; *direttore dei laboratori*: William W. Claridge; *origine*: Messico, 1952; *durata*: 85'.
Inizio delle riprese: 16 aprile 1951; *prima proiezione pubblica*: 31 luglio 1952.
Studi Cinematografici del Tepeyac. Sonoro RCA.

Il prologo di *Ensayo de un crimen*

Giorgio Tinazzi

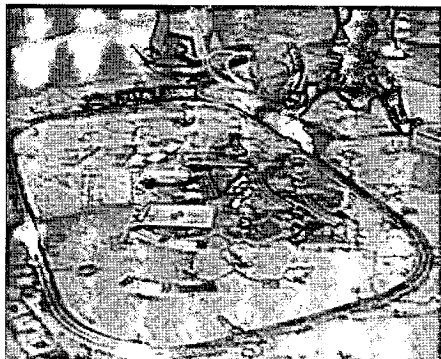
Non sembra inutile sottolineare ancora una volta la presenza quasi costante, nei film di Buñuel, di un prologo narrativo che contiene *in nuce* elementi formali o indicazioni di significato che si svilupperanno nel corso del racconto; con un azzardo forse eccessivo si potrebbe addirittura affermare che la prima opera buñueliana, *Un chien andalou*, per i suoi caratteri di *condensazione*, può anche essere considerata una anticipazione, almeno parziale, del cinema che verrà in seguito; e, ormai è inutile ribadirlo, il film ideato con Dalí si apre con alcune inquadrature che ne condizionano l'interpretazione. Stando all'azzardo: un prologo nel prologo; motore quindi di una duplice forza centrifuga, verso le immagini che seguono ma anche verso immagini o racconti che verranno. Se, come il regista stesso ha suggerito, *Un chien andalou* è la traduzione di un sogno (o di più sogni), non è improprio allora richiamare l'affermazione freudiana secondo la quale «in un certo numero di sogni la scissione in un prologo più breve e in un sogno principale più lungo significa effettivamente un rapporto causale tra le due parti».

Ma non basta; perché alle volte sono anche le leggi di economia del racconto a indurre l'autore a porre nelle prime sequenze alcune "marche" significative da sviluppare in seguito, tracce informative che generano attese nello spettatore. Se la narrazione poi, come in *Ensayo de un crimen*, espone una iniziale situazione di trauma da cui nasce un comportamento immaginativo, allora l'attribuzione di un senso "forte" alle immagini iniziali appare legittima. Non dimentichiamo infatti che l'immaginazione subisce un lavoro di *condensazione* simile a quello del sogno, che «è stretto, laconico in paragone all'estensione e alla ricchezza delle sue idee».

Partiamo dunque dalla situazione descritta nelle inquadrature iniziali del film. Si tratta di uno choc infantile; le prime immagini in movimento sono infatti quelle di un gioco (il trenino che gira su se stesso). La prima inquadratura è sottolineata dalla *voice over* del protagonista che comincia il racconto in flashback. E qui sono opportune alcune osservazioni, partendo proprio dalla *voice over*, procedimento che – specie all'inizio dei film – Buñuel non disdegna; in questo caso serve a dare una forte im-

pronta soggettiva al racconto. Il quale, dal punto di vista figurativo, si apre su alcune foto d'epoca (sono gli anni della rivoluzione che porterà alla fine della dittatura di Porfirio Diaz, 1910): collocazione storica ma anche commistione tra dato oggettivo e storia soggettiva, tra realtà e finzione (si tratta della narrazione di un'immaginazione ripetuta). Più tardi, nel film, il richiamo fotografico tornerà: il personaggio di Lavinia, nella casa del protagonista Alessandro, sfoglierà un album di famiglia (che non vediamo), soffermandosi sulle immagini di lui bambino e di sua madre, figura centrale del prologo. E ancora: Alfonso, l'amante che si sente tradito dal matrimonio, uccide Carlotta nel momento in cui viene scattata la fotografia che sancisce il punto culminante della cerimonia; quella cerimonia doveva coronare lo sforzo di Alessandro di emanciparsi dalla figura materna.

Il racconto in prima persona che regge il film ha due interlocutori, prima la suora dell'ospedale e poi il giudice. Questo sdoppiarsi dei momenti narrativi ricchi di flashback dà luogo a quel gioco di intarsi di cui Buñuel è maestro (e che troverà "celebrazione" nella trilogia finale); aveva ragione François Truffaut quando, scrivendo di questo film nel 1971, sottolineava come «Lubitsch e Buñuel sono i re del flashback invisibile, il flashback che interviene senza interrompere il filo della storia, ma al contrario per riprenderne il collegamento al momento in cui si sarebbe indebolito».

Il duplice racconto è fatto, come si diceva, ad una suora e ad un giudice, cioè a due figure dotate di "autorità"; e non è un caso che sia proprio questa spontanea esposizione a provocare la "liberazione" di Alessandro; lo vediamo infatti verso la fine del film, steso su un divanolettino, a casa sua. La storia comincia – dopo l'inquadratura iniziale della villa – in un interno borghese tipicamente buñueliano; non mancano mai, in questi interni, elementi (drappi, tende, veri e propri sipari) che suggeriscono un impianto scenografico di tipo teatrale; la "dilatazione" di questo senso di finzione si avrà con *El ángel exterminador*. In *Ensayo de un crimen* siamo in presenza di un teatro del ricordo, zona liminare tra fatto e messa in scena. Gli spazi chiusi servono al regista per sancire l'isolamento dei personaggi, per sottolineare in particolare il loro stato sociale: il "fuori" è sempre un elemento di disturbo, verso cui si è fortemente ostili («dovrebbero impiccarli tutti quei maledetti straccioni», afferma la madre); come in *El ángel exterminador* c'è una rivoluzione in atto, di cui arriva soltanto l'eco. Solo le classi "intermedie" (l'istitutrice) possono essere colpite. Ma la chiusura spaziale ha anche, in generale, una funzione formale e narrativa, serve a concentrare i personaggi in un luogo, a permettere un'osservazione analitica: «a me, i grandi orizzonti, il mare, il deserto, fanno diventare pazzo, non so che farci. Faccio sempre in modo di costringere i miei personaggi in una stanza, in una villa, in un luogo dove possa sorvegliarli, averli a portata di mano» (Buñuel).

Dall'alto in basso:
due fotogrammi dell'inq. 3 e le inqq. 8, 9

I primi personaggi che entrano in questa scena chiusa sono l'istitutrice e la cameriera; personaggi subalterni ma gerarchizzati, poiché la distinzione piramidale tende a riprodursi. La ritroveremo riproposta nella casa di Alessandro adulto (il maggiordomo e il cameriere). L'avevamo peraltro già vista in *Él* dove la tresca tra l'"eterna" (per Buñuel) figura del maggiordomo e la domestica provocava l'immediato licenziamento di quest'ultima.
L'istitutrice ha, per definizione, funzione di delega, o di sostituzione, come vedremo; è una delega che trova nel denaro la sua giustificazione («i tuoi genitori mi pagano per educarti»). Il denaro è non solo un tema (oppressori/oppressi), ma anche un *meccanismo* fondamentale del cinema buñueliano; produce gerarchie (servo/padrone), ma anche connivenze e legami occultati come quello tra sesso e denaro; sono queste le armi che provocano, nella coppia, l'alternanza tra dominante e dominato. In *Ensayo de un crimen* questa commistione è ironicamente rappresentata da Patricia e il suo amante; sembra il preludio all'esemplarità

Dall'alto in basso:
inq. 11, due fotogrammi dell'inq. 12, inq. 13

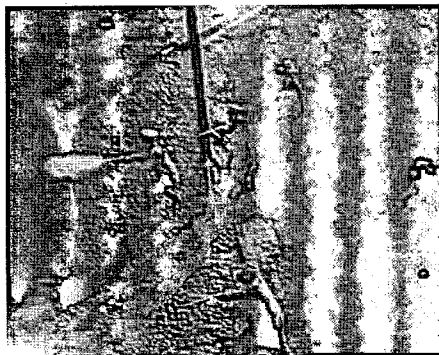
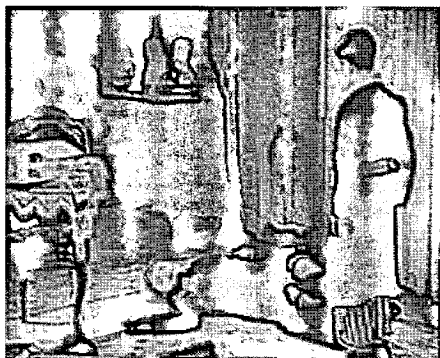
del ben più complesso rapporto fra Tristana e don Lope.

Nel prologo che stiamo esaminando l'istitutrice sorprende il piccolo Alessandro nascosto nell'armadio, luogo evidentemente simbolico, che tradisce uno scoperto intento regressivo; in quella sorta di spazio uterino il bambino indossa alcuni abiti (per la precisione una guêpière) della madre: «io volevo mascherarmi» dice. Il travestimento – già proposto in *Las aventuras de Robinson Crusoe* – paleserà tutta la sua ambiguità in *Viridiana*. Il desiderio, evidente e occulto, è quello di assumere o far assumere un'altra identità; Alessandro si divertirà in seguito a vestire il manichino, permettendo a Buñuel di giocare con la vecchia suggestione del sosia.

Alessandro viene messo a tavola, per la cena; dovrebbe essere l'iniziazione a quel "cibo ritualizzato" che caratterizzerà tanta produzione buñueliana; ma, per disposizione della madre, la cena è sostituita da un bicchiere di latte[1]. Primo rito "privato" mancato. Gli adulti (i genitori) sono tutti "dentro" il rito, in questo caso rappresentato dall'andare a teatro. Il teatro, come si ac-

Dall'alto in basso:
inqq. 15, 17, 20, 21

cennava, è il luogo della finzione patente, che traduce una messa in scena latente (i comportamenti abituali); lo spazio nel quale intendono andare è in qualche modo un prolungamento di quello nel quale si trovano. Non dimentichiamo, a questo proposito, come – assai sintomaticamente – i protagonisti di *El ángel exterminador* tornano da teatro e a una nuova "messa in scena", la Messa, si recheranno.
In *Ensayo de un crimen* il completamento del rito "sociale" è mancato: «lo spettacolo è sospeso, il teatro è chiuso», annuncia il marito. Lo sviluppo del film sarà la ripetizione di un desiderio (ritualizzato, come dimostrano i preparativi) frustrato. Sembra superfluo ricordare *Le fantôme de la liberté*. Come sempre, in Buñuel, altri momenti di varia ritualità si ripresenteranno nel corso del film, il gioco d'azzardo e il matrimonio. I riti si assomigliano, e si ripetono; si valorizzano, anzi, attraverso la ripetizione.
Personaggio-segno centrale dell'iniziale "spazio della memoria" è la madre. Figura cardine dell'opera buñueliana, si muove tra i poli opposti e complementari dell'assenza

Dall'alto in basso:
inqq. 22, 23, 24
e un fotogramma dell'inq. 25

(*Los olvidados*) e della presenza "eccessiva", castrante, di ostacolo alla maturazione («se fossi mio figlio vedresti: innanzi tutto non ti tratterei come se avessi tre anni», dice l'istitutrice). Lo sforzo di liberazione in questa direzione è quasi sempre votato allo scacco. Alle volte il ruolo sociale impone un atteggiamento di copertura; in questo film è la madre di Carlotta a rappresentare l'ipocrisia della connivenza (la devota figlia è amante dell'architetto). Nel prologo la madre di Alessandro è avvertita prima come assenza, che provoca sostituzione; il disagio provvisorio sarà vissuto come trauma definitivo a causa della morte della sostituta; produrrà in seguito l'impossibilità di una sostituzione "vera": il desiderio omicida, infatti, riguarderà solo donne, mogli potenziali. Edipo, con le sue ramificazioni, è chiaramente sullo sfondo. E non si specchierà Alessandro nel rapporto edipico, opposto e complementare, di Lavinia con l'amante-padre? A complicare le cose, si noti che la favola (crudele, come quasi sempre le favole) che viene raccontata ad Alessandro parla di un (supposto)

Dall'alto in basso:
un altro fotogramma dell'inq. 25
e le inqq. 26, 27, 29

complotto di una regina contro un re, che la elimina grazie all'"oggetto magico".

L'assenza annunciata della madre produce un duplice processo di sostituzione, meccanismo del desiderio caro a Buñuel. Il meccanismo è rappresentato, lo si è detto, dall'istitutrice e dall'oggetto "forte" (il carillon), di chiara ascendenza surrealista. Altri oggetti compaiono nel film "caricati", o per memoria interna al cinema buñueliano (i rasoi), o per riferimento a figure appartenenti ad una certa tradizione. È questo il caso del manichino (ancora il surrealismo...), che svolgerà per Alessandro una funzione ancora surrogatoria: «lei potrà consolarsi con la mia sorellina», dirà ironicamente Lavinia uscendo dalla sua casa. Il protagonista si consolerà bruciando la *copia* (e non aveva Alessandro paragonato Lavinia a Giovanna d'Arco, eroina vergine?)[2].

Nel prologo, al carillon – che, non dimentichiamo, rappresenta una ballerina, una figura femminile – viene attribuito potere immaginativo (e quindi sostitutivo) ed evocativo (la musica). L'attribuzione di

senso all'inanimato è uno dei procedimenti più cari a Buñuel, che ha creato una vera galleria di oggetti la cui tendenza è di andare "au delà" del loro uso comune. Oggetti-feticcio, allora: come gli indumenti intimi femminili che Alessandro accarezzerà prima dell'arrivo di Lavinia. Il protagonista getterà in acqua il carillon, avvolto in un sacco (l'ambiguo simbolo di *Cet obscur objet du désir* lo richiama?), a scopo liberatorio. Ma sarà davvero liberazione? Lo stesso regista ha avanzato ironicamente dei dubbi.

L'oggetto, per effetto di un evento casuale (la morte), subisce una trasformazione; da oggetto consolatorio dell'assenza diventa produttore di desiderio (erotico e di morte, come vedremo subito): l'immaginazione genera ripetizione per mancata realizzazione o, meglio, per una realizzazione che potremmo definire eterodiretta, non causata direttamente dalla volontà del soggetto, ma dal caso o dalla volontà di altri. L'iterazione si configura progressivamente come ossessione; i legami con *Él* sono evidenti. Serve ricordare che il "potere" all'oggetto è attribuito dal racconto di una favola, forma finzionale tipicamente infantile, che tende alla ripetizione.

Il fatto traumatico è prodotto dalla morte della figura sostitutiva, l'istitutrice. È curioso notare che lo stesso Freud, nell'analisi dei sogni, fornisce un collegamento interessante: «se negli anni preistorici dell'infanzia venne licenziata la bambinaia e poco dopo morì la madre, si scopre nell'analisi che nel ricordo tutti e due questi avvenimenti si sovrappongono sullo stesso piano». Le differenze evidenti con *Ensayo de un crimen* non nascondono la suggestione di fondo, rappresentata dalla connessione tra le due figure femminili.

La morte dell'istitutrice provoca la sua caduta a terra, caduta che noi non vediamo, mentre invece vediamo, poco dopo, quella della suora; non è improbabile attribuire a ciò un significato sessuale (la donna "caduta"); il vetro rotto dallo sparo potrebbe confermarlo. Del corpo a terra vengono mostrate in dettaglio la testa insanguinata e le gambe. Il sangue viene rievocato da Alessandro da un taglio al viso mentre si fa la barba, con una deformazione "prospettica" curiosamente provocata da un vetro (ancora). La gamba si fisserà come immagine "forte" (l'aggettivo si ripropone). Involontariamente esibita, stabilisce inizialmente un ambiguo rapporto tra erotismo e morte; quell'immagine tornerà in modo intrigante anche in seguito: Alessandro guarderà le gambe di Patricia («adesso mi riconosce, vero?»), e quelle del manichino, investito di valore erotico; puntualmente sarà una gamba a staccarsi prima dell'immissione nel forno.

Dietro la ricorrenza figurativa della gamba c'è, lo si sa, un ricordo d'infanzia di Buñuel, quello del miracolo attribuito alla Vergine del Pilar, che avrebbe fatto ritornare in funzione l'arto «che era morto e sepolto». Le allusioni si possono però allargare, oltre questa suggestione. Forse c'è un riferimento al mondo infantile, qui chiamato in causa, perché il bambino avverte il proprio corpo come frammentato; in altri casi ci sarà, più evidentemente, un fattore di straniamento (i surrealisti parlavano di spaesamento della sen-

sazione) nei confronti dell'elemento "originario" costituito dal corpo, oppure il richiamo ad una mancanza e a una perdita, che non può non assumere una valenza simbolica: come non pensare a *Tristana*? Peraltro, e sempre rifacendosi alla matrice culturale buñueliana più marcata, serve ricordare l'attitudine surrealista a rappresentare il corpo diviso, con conseguente attribuzione di senso "deviato" alla parte (la mano, il piede, la gamba appunto).

Ma perché l'istitutrice di *Ensayo de un crimen* viene punita con la morte? Forse per aver guardato "fuori"; non dimentichiamo – a proposito di prologo – l'atto iniziale, guardare oltre la finestra, del personaggio femminile di *Un chien andalou*. E osservare senza essere visto è un comportamento frequente di molti personaggi buñueliani; in questo film troveremo Alessandro che spia Carlotta – oltre il vetro – nella casa dell'amante. Fuori, nel prologo, c'è lo spazio del conflitto; è il reale contrapposto alla finzione (il teatro)? È il contrasto, la storia, che la borghesia vuole ignorare? Oppure, con più azzardo interpretativo, è l'atto di guardare la scena primaria, su cui pesa l'interdetto? Guardare, in ogni caso, assume un valore pregnante: lo stupore del bambino è dato dai suoi occhi, e la morte stessa gli sembra la conseguenza del suo sguardo: «istintivamente mi voltai a guardare l'istitutrice». Più tardi l'immaginazione delirante di Alessandro, che vorrebbe uccidere Patricia, è sottolineata da un primo piano degli occhi. Occorre rammentare *Un chien andalou* o *Él* (il ferro dentro il foro della serratura della camera vicina)?

La morte dell'istitutrice risulta però essere accidentale; un desiderio mancato, e spostato, e probabilmente come tale avvertito dal piccolo Alessandro: «il desiderio di morte dei genitori deve avere la sua prima origine nella primissima infanzia» (Freud). Lo spostamento del desiderio è un meccanismo psichico frequentemente osservato dal regista. In *Ensayo de un crimen* il caso porta a realizzazione l'impulso: l'immaginazione sorpassa la realtà e può provocarla. Nella finzione del racconto, si intende; alle volte però anche l'esistenza pare lasciare spazio a queste stranezze, come sembra suggerire Buñuel quando ricorda che Myroslava Stern (l'interprete del personaggio di Lavinia, la cui "copia" viene bruciata da Alessandro) «pochissimo tempo dopo le riprese si suicidò per amore e venne cremata, secondo le sue volontà».

La narrazione di questo trauma-sogno-ricordo è fatta ad una figura femminile, la suora, investita di "valore" (la religione), quasi specchio della figura "istituzionale" dell'istitutrice (l'educazione). Il commento del protagonista è una confessione patente: «appena mi accorsi che era morta pensai di essere stato io ad ucciderla. Questa convinzione suscitò in me un piacere morboso»; e l'inquadratura mostra le gambe della donna morta. Uno stacco introduce in primo piano il viso della suora, e il commento prosegue: «è logico che me ne renda conto solo adesso che sono un uomo. Sì, provai un godimento intenso»; controcampo su di lui: «l'ebbrezza di sentirmi potente». Il bambino ingenuo-perverso ha lasciato il posto all'adulto con tensioni oppo-

ste: «alle volte – dirà il protagonista a Carlotta – desidero ardentemente di essere un santo, alle volte sento con certezza che potrei diventare un criminale». Santo e criminale, in una perfetta ambiguità buñueliana.

Lo sfondo figurativo del racconto alla suora è costituito dallo spazio interno di un ospedale, con caratteristiche opposte a quelle del salone iniziale (poca luce, pareti soffocanti); il desiderio però è lo stesso, solo che adesso (spazio bianco) è cosciente. Una caduta, questa volta chiaramente evidente – e fatale come quella dell'istitutrice – costituisce il casuale compimento di quel desiderio.

Il regista articolerà le due figure femminili del prologo nel resto del film, e l'*happy ending* finale avverrà incontrando casualmente Lavinia, a sua volta liberata da Edipo. Forse però è un falso *happy ending*. Perché tutto, in un film di Buñuel, deve essere temperato dal distacco ironico. Che mette in dubbio anche ogni sforzo di analisi critica.

---

1. Si potrebbe notare che il latte è alimento tipicamente infantile, e che Alessandro, da adulto, continuerà a berlo, quasi a mantenere un retaggio di quell'età (o di quel fatto?).

2. Il fuoco purificatore o sacrificale è un fattore ricorrente nei film buñueliani, da *Viridiana* a *Belle de jour*. Nell'acqua Alessandro getterà il carillon. D'altronde il riferimento agli elementi "primordiali" è fatto subito dall'istitutrice: rispondendo ad una domanda del bambino dice che i maghi abitano nell'acqua, nell'aria, nel fuoco. E Lavinia verrà osservata, nel caffè dove casualmente rivedrà Alessandro, dietro una deformante cortina di fiamme.

Ensayo de un crimen/La vida criminal de Archibaldo de la Cruz (Estasi di un delitto)

Regia: Luis Buñuel; *assistente alla regia*: Luis Abadie; *adattamento cinematografico e sceneggiatura*: Luis Buñuel e Eduardo Ugarte Pagés, dal romanzo omonimo di Rodolfo Usigli; *direttore della fotografia* (b/n): Augustín Jiménez; *operatore alla macchina*: Sergio Mejar; *assistente operatore*: Fernando Galicia; *suono*: Rodolfo Benítez; *fonico*: Teodulo Bustos; *musica*:Jorge Pérez (orchestra sinfonica filarmonica); *scenografia*: Jesús Bracho Herrera; *arredamento*: Manuell Guevara; *costruzioni*: Libertad; *trucco*: Sara Mateos; *montaggio*: Jorge Bastos, Pablo Gómez; *segretario di edizione*: Pedro Lopez.

Interpreti: Myroslava Stern (*Lavinia*), Ernesto Alonso (*Archibaldo*), Rita Macedo (*Patricia*), Ariadna Welter (*Carlota*), Andrés Palma (*signora Cervantes*), Rodolfo Landa (*Alejandro*), José María Linares Rivas (*Willy*), Leonor Llausás, Eva Calvo, Enrique Indiano, Carlos Riquelme, Chabela Durain, Manuel Donde, Armando Velasco, Roberto Meyer, Rafael banquellas, Rodolfo Acosta, Antonio Bravo Sanchez.

Produzione: Alfonso Patino Gómez per Alianza Cinematografica ACSA; *produttore esecutivo*: Roberto Figueroa M.; *direttore di produzione*: Armando Espinosa; *ispettore di produzione*: Luis Abadies; *segretario di produzione*: Manuel De Anda; *origine*: Messico, 1955; *durata*: 91'.

Inizio delle riprese: 20 gennaio 1955; *prima proiezione pubblica*: 3 aprile 1955.

Distribuzione italiana: Schermi Associati; *dialoghi italiani*: Fede Arnaud.
Positivi Staco Film. Doppiaggio della S.A.S.
Sincronizzazione NIS Film.

Luis Buñuel
Cerrada Felix Cuevas 27
Mexico I2, D.F.

Mexico II Juin I975

Cher Monsieur Tinazzi : Apres trois mois d'absence je suis rentre au Mexique et j'ai trouvé votre lettre. Je m'excuse de ce grand retard à vous repondre en avouant, a part cela, que je suis terriblement paresseux pour repôdre aux lettres de mes amis.

J'ai vraiement apprecié votre livre malgré que ma faible connaissance de l'Italien m'a empêché d'approfondir le necessaire pour avoir une juste comprehension du contenu. De toutes façons j'en profite pour vous remercier de votre intérêt pour mon oeuvre.

Quand a mes films mexicains la plupart serait mieux qu'ils disparaissent. Voici le seuls que je pense puissent avoir un interêt: LOS OLVIDADOS, ROBINSON CRUSOE, SUSANA, EL, La VIE CRIMINELLE D'ARCHIBALDO, L'ANGE EXTERMINATEUR, NAZARIN, SIMON DU DESERT, THE YOUNG ONE. Si j'ai realisé les restants c'est parcequ'il fallait que je travaille pour subsister. Ils ont été realisés chacun d'eux en vingt jours et sans grands moyens techniques.

J'espere bien arriver a vous connaitre un jour.

Cordialement

Luis Buñuel

Scritti

Luis Buñuel

I tre testi che seguono, finora inediti in Italia, fanno parte di un'antologia di scritti buñueliani inclusa nel volume di Pedro Christian García Buñuel, Recordando a Luis Buñuel, *pubblicato nel 1985 dalla Provincia e dal Comune di Saragozza.*

Il primo, Pesimismo *(Pessimismo), risale al 1980 ed è una delle varianti concepite da Buñuel per concludere la propria autobiografia; il titolo è stato scelto da García Buñuel tra i molti ipotizzati dal regista. Si tratta di un autoritratto sintetico ma denso di umori, attraversato da una forte tensione etico-ideologica e da un sentimento profondamente negativo nei confronti della moderna società dell'informazione.*

Il secondo, Gags, *scritto in Usa nel 1944, è costituito da 23 trovate narrative, che non hanno rapporti logici di continuità. Ad accomunare le gags sono l'unità di luogo e di tempo (l'azione, ambientata in un castello, si svolge di notte) e il carattere desueto delle situazioni. Domina, in tutte, il beffardo humor buñueliano, con il suo gusto per il paradosso e per il ribaltamento delle attese, che porta gli eventi ad assumere costantemente sviluppi originali e imprevisti. La tentazione, in alcuni casi incontenibile, è di leggere queste* gags *come veri e propri schizzi preparatori di sequenze e film realizzati successivamente; o, viceversa, di considerarle come una rielaborazione di immagini ed elementi già comparsi nelle prose e poesie giovanili, oltre che nelle prime opere cinematografiche. La conclusione della gag 2 non può non far pensare all'inizio di* El ángel exterminador *(1962) e alla logica che regola l'intera struttura di quel film; il «tipo che prende a calci un violino» (gag 4) pare emergere direttamente da* L'âge d'or *(1930); la sposa morta il giorno stesso delle nozze (gag 9) rinvia direttamente alla vicenda di* Viridiana *(1961); l'atmosfera necrofila presente nella gag 15 trova un immediato riscontro nello scioccante finale di* Cumbras borrascosas/Abismos de Pasión *(1953) e in un'inquietante sequenza di* Belle de jour *(1967); il piccolo cofanetto che terrorizza la ragazza della gag 20 appartiene alla ricca serie delle molte scatole protagoniste del cinema buñueliano, da* Un chien andalou *(1929) a* Ensayo de un crimen *(1955), da* El ángel exterminador *a* Belle de jour. *La comparsa*

di animali in ambienti impropri, nelle gags *11 e 13, fa pensare alla vacca di* L'âge d'or, *all'orso di* El ángel exterminador *o allo struzzo di* Le fantôme de la liberté*; la mano con le dita amputate (gag 18) evoca la mano morta di* Un chien andalou *e di* El ángel exterminador *o quella priva di alcune dita in* L'âge d'or*; infine, gli insetti che fuoriescono dalla mano (gag 21) rimandano alle formiche brulicanti sulla mano del protagonista di* Un chien andalou. *E molti altri esempi ancora si potrebbero fare.*

La profonda continuità tra il lavoro letterario e cinematografico di Buñuel non è evidente soltanto in Gags, *ma anche in un testo dotato di autonomo valore letterario, come il racconto breve* El ciego de las tortugas *(Il cieco delle tartarughe), già apparso nella «Revista Tyflófila Hispano-Americana Los Ciegos», prima di essere antologizzato nel volume di García Buñuel. Tuttavia, se il rinvio al cinema appare fondato soprattutto in relazione a certe caratteristiche del protagonista del racconto – che ricorda l'indimenticabile cieco di* Los olvidados *(1950) o, sia pur solo per il dettaglio della misteriosa cesta condotta sotto braccio, il personaggio interpretato da Fernando Rey in* Cet obscur objet du désir *(1977), col suo sacco dal contenuto oscuro* – Il cieco delle tartarughe *costituisce prima di tutto una prova significativa del talento di Buñuel come scrittore* (d.b.).

Pessimismo

Sono sempre stato dalla parte di coloro che cercano la verità, anche se poi li abbandono quando credono di averla trovata. Spesso diventano dei fanatici, oppure degli ideologi: non sono un intellettuale e i loro discorsi mi inducono a fuggire. Secondo me, l'oratore migliore è colui che sin dalla prima frase tira fuori dalle tasche un paio di pistole e spara sul pubblico.

Sono un uomo tranquillo che avrebbe voluto essere uno scrittore o un pittore. Però scrivo con difficoltà e i risultati mi piacciono ben poco. Non ho molta sensibilità per i colori e m'interessa solo la pittura figurativa, purché la scena rappresentata mi attragga. In gioventù ho scritto, tuttavia, un libro mai pubblicato che raccoglieva poesie, saggi, racconti. L'avevo intitolato *El perro andaluz.* Ma Dalí mi spiegò che il titolo si addiceva di più al mio primo film, visto che in esso non c'era niente di andaluso e neppure si parlava mai di un cane. Abbiamo immaginato insieme questo film, quando eravamo ancora amici. Dalí aveva sognato una mano forata da cui fuoriuscivano delle formiche, e io un occhio tagliato a metà. Abbiamo continuato su questa linea, ora selezionando immagini dei nostri sogni, ora cercandone altre fra quelle che conservavamo nella memoria, se le prime non corrispondevano a niente di conosciuto. In otto giorni riuscimmo a reperire tutto il materiale per questo film che mia madre mi aiutò economicamente a realizzare.

Il cinema mi aveva sempre affascinato perché è un mezzo di espressione completo, che può essere realista o onirico, narrativo, assurdo o

poetico. Un giorno vidi il film di Fritz Lang *Der Müde Tod* (*Destino*, 1921) e credo che la scena del corteo funebre che penetra dentro un muro decise la mia vocazione. Dopo *Un chien andalou* avevo ancora più voglia di continuare a occuparmi di cinema. Tornai a Parigi perché mi piaceva l'esuberanza della sua vita artistica. Mi unii a Breton, a Eluard e, più tardi, a tutto il gruppo surrealista che era entusiasta del mio film, al contrario di Lorca che lo detestava. Inventai delle *gags*. Ne avevo messe a punto una ventina però non avevo i soldi per girare il film che desideravo. Con l'aiuto di alcuni amici riuscii a inserirle in *L'âge d'or*. In seguito, la lettura di un libro ammirevole, scritto da un francese che aveva trascorso parte della sua vita nella zona di Las Hurdes, mi ispirò *Terre sans pain*.

Non ho fatto altri film per quindici anni. A Hollywood, nel 1930, ricevetti delle offerte per fare il produttore, ma non per girare dei lungometraggi. Chiesi, allora, al gruppo surrealista l'autorizzazione a recarmi negli Stati Uniti e mi fu accordata. Non ero molto felice là, e quando Dalí pubblicò un libro in cui dichiarava che ero ateo, insinuava che ero comunista (non lo sono mai stato, come non sono mai stato anarchico), e che non sognavo altro che rivolte e insurrezioni, ebbi tanti problemi che fui costretto a presentare le mie dimissioni. Ruppi la mia amicizia con Dalí e quindi mi trasferii in Messico. Lì ricominciai a occuparmi di cinema con *Gran Casino*, che considero un pessimo film.

Ogni genere di spettacolo ha il suo pubblico particolare. Quello che va al cinema è, in generale, il meno simpatico. Se poi deve fare la fila diventa intrattabile; non gli si nota mai l'entusiasmo tipico di un appassionato alle corride di tori. In fondo, è un falso pubblico che non ha dei rapporti diretti con nessuno, eccetto che con delle immagini. Queste immagini lo inebetiscono se sono volgari o lo distraggono se sono molto belle. Gli americani lo hanno capito perfettamente e perciò danno la priorità all'azione. Conservo del mio soggiorno negli Stati Uniti una grande ammirazione per il cinema americano, per i suoi attori, per il suo senso del ritmo e dell'azione. I suoi registi hanno trattato con maestria unica quest'arte moderna che riflette così bene il temperamento di questo popolo, forse perché la tecnica svolge là un ruolo essenziale. In ogni caso, ho voluto eliminare dai miei film le belle immagini dietro le quali si è spesso perso il cinema europeo, eccezion fatta per Visconti. A volte ho sentito questa tentazione: l'inizio di *Nazarín* avrebbe potuto essere un'immagine magnifica con il Popocatepelt coperto di neve e con una luce degna del giorno della Creazione. Ho girato questa sequenza. Però ho anche voluto che Nazarín arrivasse da una strada piena di fossi, in un paesaggio miserabile e brullo. Ho scelto questa seconda sequenza.

Nei miei film concedo, perciò, una particolare importanza all'azione e mi sforzo di creare incessantemente delle sorprese. Il punto di partenza è spesso un'idea molto semplice: delle persone che non possono arrivare a

mangiare (*Le charme discret de la bourgeoisie*) o che non sono capaci di uscire da un certo luogo (*El ángel exterminador*). Quest'idea viene sviluppata progressivamente fino a essere trasformata in un soggetto molto preciso che mi guida nel corso delle riprese e del montaggio. Il montaggio, che riunisce le scene girate disordinatamente e dà unità al film, non dura più di due o tre giorni. Invece, i dettagli delle sequenze sono inventati durante le riprese stesse, con la preoccupazione costante di spezzare l'evoluzione di ogni scena, di creare delle spaccature. In *Cet obscur objet du désir*, nel momento in cui Fernando Rey consegna del denaro alla madre per avere un appuntamento con la figlia il giorno successivo, un topo cade dal tetto. È un topo di caucciù. Mi piace che la sorpresa faccia ridere e mi servo soprattutto di oggetti, del feticismo che ispirano, per creare un effetto comico. Anche se è vero che il feticismo mi infastidisce nella realtà.

Il cinema mi sembra un'arte transitoria e in pericolo. È strettamente legata all'evoluzione della tecnica. Se fra trenta o quarant'anni lo schermo non esisterà più, se il montaggio non sarà più necessario, il cinema avrà cessato di esistere. Sarà diventato un'altra cosa. Arriviamo quasi a questo quando un film viene trasmesso in televisione: le piccole dimensioni dello schermo falsificano tutto. Che resterà allora dei miei film? Della maggior parte non riesco ad avere stima. Sento un certo attaccamento solo per una decina, ben pochi in rapporto a quanti ne ho filmati: per *L'âge d'or* più che per qualunque altro; per *Nazarín*; per *Un chien andalou*; per *Simón del desierto*; per *Los olvidados*, i cui preparativi mi fecero conoscere la delinquenza infantile e mi immersero nel cuore della miseria messicana; per *Viridiana*; per *Las aventuras de Robinson Crusoe*; per *Ensayo de un crimen*; per *La voie lactée*; per *Le charme discret de la bourgeoisie*...

Sono i film che meglio esprimono la mia visione della vita. Il surrealismo mi ha fatto comprendere che la libertà e la giustizia non esistono, ma è anche riuscito a infondermi una morale. Una morale fondata sulla solidarietà umana, estremamente importante per me, come avevano ben compreso Eluard e Breton che perciò mi chiamarono con ironia «il regista della coscienza» quando mi dedicarono *L'Immacolata Concezione*. Ho illustrato questa morale a modo mio, che è un modo estremamente peculiare, dato che per natura credo di essere uno spirito distruttivo. E di esserlo principalmente nei confronti di qualsiasi società. Spesso sono tornato sul tema dell'uomo che lotta contro una società che cerca di opprimerlo e di avvilirlo. Ciascun uomo mi pare degno di interesse, ma quando gli uomini si uniscono assieme, la loro aggressività non ha più freno e si trasforma in attacco o in fuga, in violenza o in sofferenza. La storia delle eresie lo dimostra perfettamente, e perciò le eresie mi hanno sempre interessato molto, come indicano obliquamente molti dei miei film, e in particolare *La voie lactée*. Mi sono sempre meravigliato nel vedere che, se alcuni uomini si uniscono per una convinzione comune fondando, su di essa, una società, basta che

qualcuno dissenta su qualcosa, foss'anche su un particolare infimo, per venir trattato come il peggior nemico. Una setta protestante del XVII secolo è stata perseguitata contemporaneamente dai cattolici e da altri protestanti perché sosteneva che il corpo di Cristo si trovava dentro l'ostia come il coniglio dentro un pasticcio di carne. Uccidere delle persone per questo mi sembra una cosa mostruosa e assurda. Non mi piacciono gli eretici, né Lutero, né Calvino. Con loro la messa si è trasformata in una noiosa conferenza tenuta in una sala triste da un uomo vestito di nero. La Chiesa Cattolica, se non altro, ha avuto il merito di creare un'architettura, una liturgia, una musica che mi commuovono. Nutro comunque un grande rispetto per chi rimane fedele alla propria coscienza, qualunque cosa questa gli detti. Per quanto mi sia fatto beffe della maggior parte dei protagonisti dei miei film, mai mi sono fatto beffe di Nazarín o di Robinson Crusoe: ho rispettato la loro purezza. In fondo, sono stato sempre dalla parte dell'uomo che ha contro gli uomini.

Oggi sono diventato ancora più pessimista. Credo che il nostro mondo stia agonizzando. Sarà distrutto dall'esplosione demografica, dalla tecnologia, dalla scienza e dall'informazione. Dai quattro cavalieri dell'Apocalisse, come io li chiamo. Mi intimorisce la scienza moderna che ci porterà alla tomba con la guerra nucleare o con le manipolazioni genetiche, se non lo farà con la psichiatria come succede in Unione Sovietica. L'Europa dovrà ricreare una nuova civilizzazione, ma ho paura che la scienza e le follie che è capace di scatenare non ci lascino il tempo di farlo.

Se dovessi girare un ultimo film sceglierei come soggetto la complicità tra scienza e terrorismo. Sebbene comprenda le motivazioni del terrorismo, le disapprovo completamente. Non risolve niente: fa il gioco della destra e della repressione. Uno dei temi del film sarebbe il seguente: una banda di terroristi sta preparando un grave attentato in Francia, quando viene diffusa la notizia dello scoppio di una bomba atomica su Gerusalemme. Viene decretata la mobilitazione generale; la guerra mondiale è imminente. Allora, il capo della banda telefona al Presidente della Repubblica. Informa le autorità francesi del luogo esatto in cui può essere recuperato prima dell'esplosione l'ordigno atomico, collocato in una chiatta vicino al Louvre. In effetti, la sua organizzazione aveva deciso di distruggere il centro di una civilizzazione, ma ha rinunciato all'attentato perché la guerra mondiale sta per scoppiare e la missione del terrorismo si è conclusa. Da quel momento verrà assunta dagli stessi governi che si incaricheranno della distruzione del mondo.

L'eccesso di informazione contribuisce enormemente a deteriorare la coscienza degli uomini di oggi. Se il Papa muore, se un Capo di Stato viene assassinato, la televisione è lì presente. Ma a che serve all'uomo essere presente in ogni luogo? L'uomo dei nostri giorni non ritrova mai se stesso com'era capace di fare nel Medioevo.

Perciò l'angoscia è assoluta, e la confusione totale.

Ho vissuto in un'epoca in cui la destra e la sinistra occupavano delle posizioni ben definite. La lotta aveva un senso allora. Ora la civiltà sovietica mi sembra tanto tragica quanto quella occidentale. Si deve per forza scegliere tra Mosca, che detesto, o New York, che non mi piace? Sceglierei New York, ma con quanta tristezza...

A volte cerco una luce di speranza in questo mondo di pessimismo. Sogno che la scienza sia divenuta più saggia, e i sapienti, coscienti delle proprie responsabilità.

A proposito del film cui pensavo, avrei anche voluto girare nella sala del Reichstag una riunione di quindici scienziati premi Nobel mentre raccomandano di mettere delle bombe atomiche in fondo ai pozzi petroliferi. La scienza così ci curerebbe da ciò che alimenta le nostre follie. Credo, però, che le cose finiranno molto peggio, perché dopo *Un chien andalou* il mondo ha progredito verso l'assurdo.

Soltanto io non sono cambiato. Continuo a essere cattolico e ateo grazie a Dio.

Gags

1. Nella solitaria notte qualcuno sta forzando una finestra esterna del castello. Alla fine riesce a forzare la serratura ed entra con grandi precauzioni. Nella sala d'ingresso è buio pesto. L'intruso accende la sua torcia elettrica e comincia a illuminare la stanza, ma in quel momento qualcuno accende la luce. Stesi per terra, sulle poltrone, sulle scale della sala si possono vedere più di duecento soldati addormentati. Alcuni si svegliano e protestano. Spenga la luce. Ci faccia dormire. Ma guarda che scherzo stupido. L'intruso, sopraffatto dallo stupore, sorride turbato ed esce dalla finestra. Non lo arrestano perché nessuno può immaginare che con 200 guardiani lì possa entrare un ladro.

2. I padroni del castello e i loro invitati, in tutto sei o sette persone, salgono le scale della sala d'ingresso per andare a dormire. Nel corridoio del primo piano, dove si trovano le porte delle varie camere, si augurano la buona notte e si ritirano. Uno degli invitati poco dopo esce con grande precauzione dalla sua stanza per una misteriosa spedizione. Quando è ormai vicino alle scale sente delle voci prossime e il rumore di gente che sale. Sono esattamente le stesse persone di prima che di nuovo si augurano la buona notte ed entrano nelle proprie stanze.

3. Una persona nel cuore della notte si trova accanto alla cassaforte e cerca di scassinarla. All'improvviso vede un bagliore e sente dei passi. Vede una delle ospiti che avanza verso di lui con una candela accesa. Non ha il tempo di nascondersi. Però la ragazza passa indifferente accanto a lui. Cammina nel sonno. Il ladro tira un sospiro di sollievo. La ragazza scompare dietro la tenda di una porta vicina. Appena fuori dalla vista del ladro lascia la bugia su una sedia e si mette a osservare il ladro con gran-

de cautela da dietro le pieghe della tenda.

4. Nel mezzo del silenzio della notte, in giardino si sente uno strano rumore come se qualcuno stesse colpendo con un piede una cassa di risonanza. Un invitato guarda dalla finestra della sua camera. Vede un tipo che prende a calci un violino. Alla fine con rabbia incontenibile questi fa a pezzi lo strumento calpestandolo.

5. Si sente risuonare il batacchio della porta del castello proprio in un momento di massima tensione. Vanno ad aprire. Nella cornice della porta appare Napoleone nella sua caratteristica posa. Approfittando dello stupore che desta la sua apparizione, entra, sale le scale e scompare dalla vista degli stupefatti invitati.

6. È nota la *gag* in cui un uomo giunge al castello chiedendo di essere ricevuto subito dal padrone. Il maggiordomo gli indica una sedia del vestibolo e lo invita a sedersi e ad aspettare. Poco dopo lo stesso maggiordomo torna e prega l'altro di seguirlo. Il visitatore rimane seduto e non risponde. Il maggiordomo insiste senza però ottenere risposta. Tocca la spalla del visitatore e questi cade a terra come una massa inerte. È morto. Questa *gag* è identica, salvo che il visitatore cadendo a terra si sveglia e infuriato dà uno schiaffo al maggiordomo. Si era semplicemente assopito.

7. Qualcuno, in un momento di lotta o di pericolo, spara un colpo di pistola. Il proiettile come nei sogni esce molto lentamente dal revolver e cade ai piedi di chi ha sparato. Ciò riempie di terrore il personaggio. Vuole fuggire e non può. Sembra inchiodato al suolo.

8. Si vedono in lontananza l'attore protagonista e la prima attrice che giocano a carte, ma non si sente cosa dicono. La faccia di lei rivela soprattutto una noia mortale, quella di lui un frivolo interesse per il gioco. Passando a un primo piano si sente la loro conversazione. È il più appassionato dialogo d'amore che si possa immaginare. «Amore mio, essere sempre obbligati a fingere è spaventosamente angoscioso», «Solo la morte potrà congiungerci per sempre», «Ti adoro», «E questo non poterti stringere fra le mie braccia e non poter baciare mille volte i tuoi occhi, le tue labbra...». In quel momento lei prende le carte per scozzarle, lui mette la sua mano sopra quella di lei. «Muoio di piacere solo al contatto della tua mano». Si vedono di nuovo in lontananza. Si ha l'impressione che lui in malo modo le dica che tocca a lui dare le carte. In questa scena ci sono vari testimoni; ciò spiega la dissimulazione.

9. Sul focolare o sopra un mobile c'è un magnifico ritratto di una sposa con un velo bianco e con un fiore d'arancio. Qualcuno domanda chi sia. È la figlia del padrone del castello. Morì quindici anni fa in tragiche circostanze, lo stesso giorno delle sue nozze. Più tardi, nel cuore della notte, mentre la pioggia scuote gli alberi del giardino si vede l'immagine della sposa, questa volta in carne e ossa, con il suo vestito bianco e tutta bagnata dalla pioggia, mentre guarda con tristezza il castello. Delle mani le tappano la bocca e la trascinano fuori dal campo visivo dello spettatore.

10. Qualcuno, il detective per esempio, sta ispezionando il castello. All'improvviso delle voci e dei rumori provenienti da una delle camere attirano la sua attenzione. Si avvicina alla camera, la porta è chiusa. Sente distintamente che là dentro ci sono delle persone che fanno un gran baccano. Musica, voci, risa. Siccome qualcuno dice ridendo che uscirà un momento, il detective ha appena il tempo di nascondersi prima che la porta si apra per far passare una bara.

11. Rumori misteriosi nel cuore della notte. Simili a grandi e aritmici colpi sul pavimento. A volte sono accompagnati dalla caduta di un mobile o dalla rottura di piatti. Un personaggio socchiude la porta della sua camera non appena sente che i rumori si avvicinano. Terrorizzato vede che passa tranquillamente per il corridoio un enorme rinoceronte.

12. Si parla del fatto che il bandito entrerà nonostante tutte le precauzioni che si sono prese dentro il castello. Del resto nessuno lo sa. In ogni caso si sono prese precauzioni di ogni genere. In quel momento un domestico informa che sotto, nel vestibolo, ci sono due uomini che hanno appena portato una cassa enorme. Tutti scendono sotto. Uno bisbiglia: «Eccolo lì: il trucco non è molto ingegnoso». Prende la pistola e ordina con la massima calma che aprano la cassa. Non appena sollevano il coperchio escono cinguettando, trillando, volando più di cento uccelli. Dopo aver girato in gruppo un paio di volte per la stanza tutto lo stormo scompare salendo verso i piani superiori per il vano delle scale.

13. Una ragazza sta leggendo nella solitudine della sala d'ingresso. In terra c'è un grande arazzo, che le impedisce di sentire i passi del rinoceronte di prima che si avvicina a lei. Quando il suo muso sfiora ormai il braccio della ragazza la bestia grugnisce. La ragazza gira la testa e invece di esser colta da un logico terrore, mostra un'aria indispettita e sgrida la bestia: «Un'altra volta qui!», «Vattene, dai». A calci la caccia dalla stanza.

14. Mentre la ragazza dorme si apre una porta segreta nella sua stanza e appare un'ombra che si avvicina al suo letto. Sembra che tiri fuori di tasca un pugnale. Quando arriva di fianco al letto, bacia con circospezione la ragazza e le taglia con le forbici, perché questa era l'arma, un ciuffo di capelli.

15. In una stanza tra quattro candele si trova una bara, nella quale giace una donna bellissima che può essere la sposa. Quando il protagonista le si avvicina il cadavere apre gli occhi e gli dice: «Mi volete lasciare in pace?».

16. Da una delle armature, nel corridoio del castello, cola del sangue all'altezza del cuore. Poiché la visiera è alzata si vede che non c'è nessuno dentro di essa. In realtà il sangue cade dal soffitto. L'osservatore sale nella stanza corrispondente del piano superiore. In mezzo alla stanza c'è il cadavere del vecchio padrone del castello da cui cola il sangue. Centinaia di uccelli beccano il cadavere e volano per la stanza.

17. Tempesta. Un gufo fra le foglie. Pioggia sui vetri di una finestra. Musica da tempesta. Una persona deve uscire fuori dal castello. Si mette

l'impermeabile e mentre esce si trova davanti una notte serena. Gli elementi della tempesta erano fittizi. La musica proveniva da un fonografo. La pioggia sulla finestra proveniva da uno dei vasi del piano di sopra. Il gufo è impagliato e si trova sulla finestra del laboratorio di storia naturale, ecc.

18. A dà la mano a B quando vengono presentati. Inmediatamente B lancia un grido e lascia la mano di A. Questo personaggio ha amputate tutte le dita della mano destra.

19. Il detective s'inventa un pretesto per abbandonare il castello e tornarvi più tardi camuffato così da potere agire più liberamente. Si traveste da vecchio contadino e torna al castello. Nonostante il travestimento e la barba siano perfetti tutti lo riconoscono subito. «Ma che cosa assurda. Perché si è vestito in questo modo?». «Sta proprio bene così, quasi non la riconoscevo», dice un altro, ecc. Questo non dev'essere comico.

20. A un certo punto dell'azione la ragazza si ritrova in mano un piccolo cofanetto di cui ha parlato con timore in scene precedenti. Quando apre il cofanetto il volto della ragazza dimostra il più profondo terrore. Cade svenuta. Arriva il protagonista e, dopo aver soccorso la ragazza, guarda a sua volta ciò che contiene il cofanetto. Impallidisce, gli si dilatano le pupille. Chiude con orrore il cofanetto. Il quel momento succede qualcosa, un incendio per esempio, che dovrà annichilire entrambi i personaggi e il cofanetto affinché non si possa sapere cosa contenesse quest'ultimo.

21. Un tremendo castigo per una persona consiste nell'incatenarla a dei ceppi nei sotterranei del castello. Il braccio rigido e incatenato al muro. Nel palmo della mano gli si procura una piccola ferita dove si allevano delle larve di mosca o di coleottero. Dopo poco tempo centinaia di vermi brulicano nella mano.

22. Un momento di lotta. A tira fuori un coltello e cerca di aggredire B. Allora B indietreggia e afferra una sciabola da una panoplia. Visto ciò, A estrae una pistola. B fugge inseguito da A. Quando arrivano nel luogo dove si trova il cannone, B spara una cannonata contro A.

23. Una donna, con una splendida chioma bionda, fugge dal suo inseguitore; però la sua chioma s'impiglia nella porta che l'inseguitore chiude di colpo proprio mentre lei la sta attraversando.

Il cieco delle tartarughe

In quei giorni stavo riconfortando il mio animo con la lettura dell'interessante libro *Le Monde des Aveugles*. Mi sembrava incredibile la capacità di intuizione cui potevano arrivare i ciechi avvalendosi degli altri sensi, centuplicati in detrimento della visione. È così grande, questa capacità, che a un certo momento la loro vita può scivolare via con la stessa naturalità propria di chi gode di una perfetta euforia visuale.

Fu senza dubbio questa lettura a farmi prestare attenzione all'essere più stravagante che abbia mai visto. Il suo aspetto mi ricordava un qual-

che personaggio del nostro romanzo picaresco risorto, però mi ammoniva a non procedere oltre in queste fantasticherie il pensiero che un picaro convenzionale, se fosse vissuto al giorno d'oggi, non avrebbe potuto sbarazzarsi del pesante fardello di altri tre secoli di civilizzazione e per forza di cose si sarebbe convertito in un truffatore o in un avventuriero qualsiasi, che s'imbarca per l'America in cerca di fortuna.

Quel personaggio che tutte le sere passava sotto il mio balcone, con un bastone nella mano destra e con una misteriosa cesta sotto braccio, era un cieco degno di Goya. Infilata in un vestito bigio, di tessuto rozzo, la sua testa emergeva sopra una camicia sporca, di cui sarebbe stato difficile scoprire il primitivo colore senza l'ausilio di sapone o di un qualche acido.

Quella testa plebea aveva per me qualcosa di molto familiare. L'avevo contemplata migliaia di volte in alcune tele di Bruegel o di Goya. La fronte prominente e rugosa ospitava due occhietti spenti, da cui si diramavano intorno, come raggi, dei piccoli e profondi solchi. Prigioniero nel mezzo, si ergeva un naso schiacciato sospeso sulla bocca sdentata, pozzo temibile dove quando sudava precipitavano torrenti interi di sudore, che sfociavano lì seguendo il corso di mille rughe e rughette.

Un giorno non riuscii a trattenere oltre la mia curiosità e, sbirciando dal portone il luogo da cui ben presto sarebbe dovuto passare, iniziai ad aspettarlo. All'ora consueta lo vidi avanzare tranquillamente come se si stesse dilettando nel contemplare un magnifico paesaggio. Senza indugio cominciai a seguirlo. Camminava quasi senza usare il bastone e così spedito da costringermi ad accelerare il passo.

Covavo la segreta speranza che si potesse trattare di un tipo straordinario come quelli di cui avevo appena letto in *Le Monde des Aveugles*. E doveva esserlo sicuramente, visto che eludeva gli ostacoli con una facilità inesplicabile. Schivava chi gli veniva incontro e, quando attraversava la strada, si fermava matematicamente nel preciso istante in cui un veicolo qualsiasi sfrecciava davanti a lui.

All'improvviso si fermò e mi chiamò con un cenno. Davvero stupito accorsi al suo appello e gli domandai cosa volesse.

«Ho sentito – rispose – che mi seguiva da quando sono passato sotto casa sua e la chiamo perché mi dica che desidera da me».

«Ma com'è possibile che sappia tutto questo essendo cieco?» – dissi colmo di meraviglia.

Restò perplesso un momento, quasi sorpreso dalla domanda, ma subito tornò in sé e mi rispose:

«È molto semplice. Ho udito i suoi passi da quando sono passato di là e notando che, quando mi fermavo o ricominciavo a camminare, lei faceva la stessa cosa, sono arrivato alla conclusione che mi stesse seguendo. Inoltre, in queste ultime sere ho osservato che quando passavo sotto il suo balcone lei si affacciava a guardarmi».

Incapace di contenere la mia ammirazione strinsi la sua mano e lo pregai di permettermi di accompagnarlo un poco.

«Acconsento con vero piacere. Vado non lontano da qui a vendere la mia mercanzia».

«La porta in questa cesta?».

«Sissignore, porto qui le mie buone amiche».

Dieci o dodici macchie grigie e nere si muovevano lentamente sul fondo. Erano delle pazienti tartarughe.

«Vende tartarughe? Davvero si può campare con questo mestiere?».

«Guardi, signor Juan – sapeva persino il mio nome quell'essere diabolico –, è da vent'anni che sono cieco, e ho fatto il cestaio, il calzolaio, il macchinista e il bigliettaio. Ebbene, non ho mai guadagnato tanto come adesso. Anche se è pur vero che il mio ultimo impiego mi ha fatto racimolare qualche soldo. Inoltre, mi attrae la pittura».

«Ma come! Lei addirittura dipinge?» – dissi quasi indignato, credendo che si stesse facendo beffe di me.

«Non scherzo affatto, signor Juan. Le assicuro che fino a poco tempo fa dipingevo. Tutti i manifesti di crimini che sono stati esposti nella provincia negli ultimi anni sono opera mia» – disse con certo orgoglio.

«Prima si è stupito eccessivamente del fatto che io avessi intuito la curiosità che sono riuscito a destare in lei. Le dirò brevemente come ho imparato a dipingere, perché solo così potrò convincerla che parlo seriamente».

«Prima di diventare cieco disegnavo, in maniera non eccelsa, ma passabile, cosicché, pur senza ricevere elogi, la maggior parte delle locandine che si esibivano nelle feste di paese erano mie. Divenni cieco e con il passare del tempo dimenticai l'intuizione del colore».

Dopo aver pronunciato quest'ultima frase tacque un momento, quindi, sorridendo, soggiunse:

«Ha notato che utilizzo parole colte, non è vero? Non si stupisca. Prima di diventare cieco ho frequentato il liceo e ho fatto i primi tre anni di medicina. Dopo, signor Juan, il caso e la società mi hanno ridotto in questo miserabile stato in cui mi vede».

Un profondo sospiro sfuggì dalla sua bocca sdentata. E proseguì approfittando dello stupore con cui lo ascoltavo:

«Ho promesso di raccontarle da dove viene la mia attitudine alla pittura e finora non ho fatto altro che saltare di palo in frasca. Successe all'incirca quattro anni fa. Un giorno ero con un amico e stavo mangiando un'arancia, e mi saltò in testa di domandargli: "Di che colore è la buccia?". "Sull'arancione" rispose. Sentii una certa diffidenza, visto che mi ero dimenticato del colore quella risposta mi sembrava una burla. Era come se gli avessi domandato di che colore era la mia scarpa e lui mi avesse replicato: "Color scarpone". Mi confermò, ciò nonostante, che era proprio così, e a sostegno delle proprie parole aggiunse che sarebbe stato quasi lo stesso se si fosse

detto che era rossa. Gli credetti immediatamente. Allora, pur non avendo l'esatta nozione del colore, riuscii tuttavia a stabilire delle relazioni tra vari altri oggetti colorati. "Arancione, arancia" mi dicevo e tenni a mente che questo colore era invariabile in certe cose, come nel caso del sangue, mentre in altre occasioni era solo contingente, come nel caso del naso di certe persone e in quello della parte ruvida di un certo tipo di scatola di fiammiferi.

Allora, ormai completamente illuminato mi dicevo: "Verde, immutabile nell'erba fresca" e subito quel felice processo di relazione mi faceva ricordare che, al margine di qualsiasi vincolo di necessità, erano cromaticamente identici i divani di alcuni caffè, la frutta acerba e certi libri che leggevo durante il sesto anno alle scuole superiori. E così riuscii a ricostruire l'intero spettro solare. In questo modo, avevo risolto il problema del colore che avrebbero dovuto sfoggiare i miei manifesti».

«Lei è ammirevole – dissi stupefatto da quella geniale sagacità –. Però – aggiunsi – non solo questo desta ammirazione in me, ma anche il suo modo di esprimersi, così colto, così poco volgare. Ha continuato a studiare in seguito?».

«Ahimè! – esclamò sospirando –. L'indigenza non mi permette di comprare i libri che vorrei, tuttavia continuo a rileggere con lo stesso piacere della prima volta i due autori che prediligo».

«Posso sapere chi sono?».

«Ma certo. L'incommensurabile Xavier de Montepín e Fren. Quest'ultimo me lo faccio leggere in tedesco perché non mi sono mai fidato delle traduzioni».

Dovetti appoggiarmi a un muro per non cadere a terra. Quell'uomo dall'aspetto miserabile, straccione e addirittura cieco appariva ai miei occhi attoniti come una specie di semidio. Volli indagare ancora più accuratamente.

«Una volta riuscito a mettere in relazione i colori, come risolveva l'aspetto puramente costruttivo?».

«In maniera molto facile – rispose –. Dividevo il quadro in sei parti. Fatto ciò appoggiavo la mano sulla tela e così, attraverso il tatto, stabilivo dei rapporti fra tutti i punti della piccola superficie compresa tra il pollice e l'indice. Il disegno era facile; la pittura mi procurava invece più di un grattacapo. A volte ho messo i baffi del giudice sulla fronte del morto, oppure ho fatto in modo che un carabiniere, invece di sostenere il fucile, stringesse la mano dell'assassino; comunque – proseguì – la gente non fa caso a questi dettagli».

Discorrendo in maniera così insolita, arrivammo finalmente nella piazza dove il cieco era solito vendere la sua mercanzia. Lo salutai dopo aver promesso di fargli visita.

Feci finta di andarmene, e tornai indietro dopo poco. Intorno a lui si erano già riunite venti o trenta persone.

«Comprate da Pedro il cieco» – diceva con voce rotta e profonda – «la tartaruga terrestre, scura, costa poco. Essere inoffensivo per le persone,

non graffia, non morde, non fa niente, ma guai agli animali che osano attaccarla. Una volta questa qui a sinistra ha ucciso un leone».

«Senta un po' – disse un ragazzino in mezzo a quel capannello –, quel leone non sarà stato una zanzara?».

«No, giovanotto, era un gran pezzo di leone. La inghiottì e morì d'indigestione».

Risero tutti, ma nessuno comprava niente.

«Signori – continuava –, sono l'ordine, la pulizia, la curiosità di ogni casa. Contro topi e scarafaggi di ogni genere».

«Questa volta sì che ha esagerato – disse il bricconcello di prima –. Per lei ci sono dei generi diversi di scarafaggio?».

«Per me e per tutti. Alcuni scarafaggi infestano le case mentre altri camminano per strada, si fermano al capannello del cieco delle tartarughe, e gli avvelenano il sangue con le loro obiezioni».

Il pubblico rise di nuovo e il monello divenne rosso come un pomodoro.

«Suvvia, signori, chi ne vuole una? Ho tolto il veleno a tutte».

Un signore calvo, gioviale, per quanto non avesse intenzione di comprare, si decise a domandare:

«Che cosa mangiano?».

«Lo ha già sentito. Prenda questa che ha ucciso un leone e non troverà più nessuna cimice in tutta la casa».

Il signore offeso replicò:

«In casa mia non ci sono insetti di questa specie».

«D'accordo – rispose il cieco imperturbabile –, diciamo topi».

«Non ci sono neppure topi».

«E allora ce li metta lei».

Nuove risate a crepapelle si udirono nel crocchio che cresceva a vista d'occhio.

«Lei, signor Juan – disse dirigendosi verso il luogo dove mi trovavo – ne compri una».

Fui sul punto di svenire. Ero indeciso tra svenire o andare a denunciarlo alla polizia perché lo arrestassero per stregoneria.

«Se mi dice come ha fatto a sapere che sono qui – gridai esasperato – non gliene compro una, ma tutte quante, e aumenterò di mia spontanea volontà il prezzo di dieci volte».

«È incredibile, signor Juan, che non riesca a indovinarlo da solo. Prima le ho parlato dell'udito, del gusto, ma dove lo mettiamo l'olfatto?, nient'altro che il ricordo del suo odore fu ciò che mi ha fatto notare la sua presenza».

«Ammirevole, ammirevole» – gridai emozionato – e dopo avergli dato quanto promesso, mi raccomandai che venisse a trovarmi. Quindi mi affrettai ad andarmene. Mentre svoltavo l'angolo sentivo ancora la cavernosa voce del cieco che salmodiava.

«La tartaruga terrestre, scura, non morde, non graffia, non fa niente».

Orson Welles in *Touch of Evil*

Touch of Evil "ritoccato"

Jonathan Rosenbaum

Tutto è cominciato con un libro che ho curato nei primi anni '90, *This is Orson Welles* di Orson Welles e Peter Bogdanovich, una lunga intervista integrata da vari documenti sulla carriera di Welles. Uno dei testi più affascinanti era la versione, non integrale, di un promemoria di 58 pagine scritto da Welles il 5 dicembre 1957 dopo aver visionato una sola volta il primo montaggio, realizzato dallo studio, di *Touch of Evil* (*L'infernale Quinlan*), il suo ultimo film girato a Hollywood. Indirizzati al capo della Universal, Edward Muhl, gli appunti costituivano una pressante richiesta per apportare determinate modifiche al sonoro e al montaggio di una versione che era stata montata parzialmente in assenza di Welles, seguendo alcune delle sue indicazioni ma disattendendone molte altre.

Il promemoria costituisce una rara possibilità di conoscere le strategie di un maestro del cinema, ma è una delle perle che l'editore mi ha costretto a eliminare per mancanza di spazio. In seguito, nel 1992, sono riuscito a farlo pubblicare su due riviste a diffusione limitata, «Trafic» (n. 4, autunno) in Francia e «Film Quarterly» (vol. XLVI, n. 1, autunno) negli Stati Uniti. Quello stesso anno ho ricevuto una telefonata dal direttore della fotografia Allen Daviau, che stava vagliando la possibilità di fare un'edizione di lusso su laser disc di *Touch of Evil*, dicendo che gli appunti avrebbero potuto avere qualche attinenza con il progetto. Daviau mi ha anche messo in contatto con il produttore Rick Schmidlin, che ha poi ereditato il suo progetto, architettando un'idea folle: mettere in atto, per la prima volta, tutte le istruzioni di Welles contenute nel promemoria del '57. In seguito, dopo molti tentativi, Rick ha raggiunto un accordo con la Universal, è volato a Chicago per assumermi come consulente e ha ingaggiato Walter Murch – il celebre tecnico del suono di *The Godfather* (*Il padrino*), di *The Conversation* (*La conversazione*), di *Apocalypse Now* e di *The English Patient* (*Il paziente inglese*) – per realizzare il montaggio. Nel frattempo, per una fortunata coincidenza, avevo persuaso la Da Capo Press a inserire il promemoria riveduto nella seconda edizione di *This is Orson Welles*.

In tutto questo arco di tempo sono rimasto a Chicago, collegato con un cordone ombelicale di linee telefoniche e telematiche al lavoro che

Rick e Walter portavano avanti in California. Spedivo loro articoli, videocassette, programmi radiofonici che facessero da punti di riferimento stilistici, mettevo Rick in contatto con altri studiosi di Welles; nel frattempo ricevevo, mano a mano che si rendevano disponibili, la copia integrale del promemoria di Welles, altri documenti dagli studios e il primo montaggio di Walter su video.

A un certo punto, Murch mi ha detto che era come effettuare un trapianto di pelle partendo dalla pelle di uno stesso corpo, perché l'opera non comportava il recupero di pellicola smarrita; si trattava, invece, di sistemare e configurare diversamente materiale esistente, impiegando suono e musica in modo diverso. Molti di questi cambiamenti erano minimi, ma praticamente ciascuno di essi gettava un riverbero duraturo sull'insieme: il flusso della narrazione, la costruzione di tono e atmosfera, la modulazione di personaggi ed emozioni.

Distribuito originariamente nel 1958, in una versione di 93 minuti che non venne nemmeno mostrata alla stampa, *Touch of Evil* ha goduto di una breve seconda vita quando, a metà degli anni '70, è stata scoperta la copia per l'anteprima di mercato che durava 108 minuti e conteneva una maggiore quantità di materiale girato da Welles, ma anche di materiale girato in postproduzione da Harry Keller, regista a contratto della Universal. Dunque, una versione più lunga che successivamente è rimasta l'unica in circolazione (escludendo la videocassetta, in cui erano montate parti da entrambe le versioni). Nonostante, all'epoca, questa copia sia stata erroneamente classificata come il «director's cut», il concetto stesso si rivela una fantasia piena di desiderio: infatti Welles nell'arco della sua vita non è mai riuscito a terminare o approvare alcuna versione. Dato che le sue intenzioni creative cambiavano continuamente in base alle opzioni che si presentavano di volta in volta, il massimo che un montaggio postumo può sperare di raggiungere è una interpretazione di ciò che Welles voleva a un certo stadio di sviluppo di una determinata situazione.

Giustamente definito da Paul Schrader «l'epitaffio al film noir», *Touch of Evil* racconta l'oscuro succedersi degli eventi nell'arco di 24 ore in una miserabile cittadina al confine con il Messico, dopo che un uomo d'affari della zona e la sua compagna, una spogliarellista, saltano per aria con la loro automobile a causa di una bomba a orologeria nascosta nel bagagliaio. Per quanto il mistero rimanga tale solo per poco, la trama segue principalmente lo scontro di volontà fra il poliziotto messicano Vargas (Heston), che agisce secondo le regole, e un poliziotto americano disonesto, Quinlan (Welles), che falsifica le prove. Il delitto avviene entro la giurisdizione di Quinlan, e Vargas rimane coinvolto soltanto perché si trova da quelle parti in viaggio di nozze. Ma, con l'evolversi della storia, vengono risucchiati nel conflitto la moglie di Vargas, Susie (Janet Leigh), il collega di Quinlan (Joseph Calleia), un gangster locale (Akim Tamiroff)

La scena dell'esplosione

e una prostituta (Marlene Dietrich), nonché numerosi altri personaggi.

L'inquadratura iniziale, una delle più famose di Welles, è una vertiginosa gru che comincia con la collocazione della bomba a orologeria e finisce a diversi isolati di distanza subito prima dell'esplosione, abbracciando, nel proprio percorso, vari altri punti d'interesse, fra cui Heston e la Leigh. In tutte le versioni precedenti questo piano-sequenza è accompagnato dalla musica di Henry Mancini – che, in modo quasi subliminale, riprende il ticchettio della bomba a orologeria con il suono delle percussioni, generando una certa suspense alla "Peter Gunn" – e scorre sotto i titoli di testa, che sottraggono parzialmente l'attenzione dello spettatore al dispiegarsi degli eventi. Nella nuova versione, non ci sono i titoli sopra queste immagini e la musica viene esclusivamente dagli altoparlanti dei locali e dalla radio di una macchina. La parziale caduta di suspense è compensata dal risalto che acquistano la densità fisica, l'atmosfera e molti dettagli, modificando fin dal principio il senso dell'insieme.

«A posteriori e con il senno di poi», ha detto Murch dopo aver terminato il suo lavoro, «le modifiche che abbiamo apportato hanno reso il film più coerente. La cosa è strana, perché con tutte le sue contraddizioni è stato annoverato fra i film memorabili del '900. Eppure era un ibrido fra quello che Welles voleva fare e ha fatto, e quello che lo studio non gli ha

Valentin De Vargas, di spalle a sinistra, e
Janet Leigh, al centro, in una strada di Los Robles

lasciato fare. Così la gente che conosce il film lo ha accettato con tutte le contraddizioni stilistiche, dimenticandole o perdonandole. Ora che le contraddizioni non ci sono più in un certo senso sarà uno shock, perché quelli che già conoscevano quella versione vi si erano abituati. È un po' come quando sali sulla bicicletta di un altro: senti che è diverso il modo di girare dei pedali, tutto quanto.

Stilisticamente il film presenta un montaggio alternato fra parti diverse della storia, in particolare Susie nel motel, quello che succede a Vargas e quello che succede a Quinlan. Eppure lo studio, con l'intento di rendere la parte iniziale più chiara, aveva eliminato il montaggio alternato voluto da Welles, ritenendo che disorientasse lo spettatore. Così, subito dopo l'esplosione, a parte un rapido sguardo su Susie in strada, il film seguiva Vargas e Quinlan per cinque o sei minuti buoni, e poi tornava su Susie. Non era così che voleva Welles, e ciò non si intonava con il resto del film, in cui il montaggio alternato fa da supporto stilistico alla storia.

Così, nella prima bobina, che è importantissima come ouverture a tutta l'opera, abbiamo fatto un uso estensivo del montaggio alternato. Adesso è meglio, perché la bobina d'apertura assomiglia di più al resto del film. Questo è tanto più vero per l'eliminazione della musica di

Mancini dall'inquadratura iniziale e per la sua sostituzione con un assemblaggio di musiche provenienti da fonti visibili sullo schermo, sempre in linea con la volontà di Welles». La cosa interessante è che questo assemblaggio dà luogo a un altro tipo di ouverture, prettamente musicale, nel senso che finisce per costituire una introduzione ai vari elementi ricorrenti più tardi nella partitura di Mancini.

L'intensificazione del montaggio alternato contribuisce, fra le altre cose, a rafforzare la sensazione di simultaneità degli avvenimenti che hanno luogo nella stessa cittadina di frontiera. In alcuni casi la colonna sonora è diventata più densamente stratificata (ad esempio con l'uso del giornale radio messicano trasmesso dall'autoradio); e il fatto di rendere più acuti, seguendo le indicazioni di Welles, alcuni elementi sonori, ha eliminato incongruenze occasionali come la partenza immediata da un locale a luci rosse, non appena smette la musica, dei musicisti con le custodie dei loro strumenti. È stato eliminato un brano di dialogo superfluo fra Heston e la Leigh nella hall di un albergo, dialogo che Welles non aveva né scritto né diretto, e che mette i personaggi leggermente fuori fase. È stato tagliato qualche fotogramma da uno spaventoso primo piano su un cadavere strangolato, rendendone l'impatto più subliminale. E il montaggio rapido nel confronto culminante fra Vargas e Quinlan, che era stato applicato nelle due versioni precedenti in modo parziale, corrisponde più fedelmente al progetto originario di Welles.

In molti casi, quando Welles nel promemoria non aveva spiegato a fondo le sue motivazioni, si è capito perché avesse richiesto un particolare cambiamento solo gradualmente, una volta che l'inquadratura o la scena veniva vista e sentita nel modo da lui indicato. Ad esempio, l'inserimento di uno stacco con la musica della pianola, verso la metà della prima scena di Welles insieme a Marlene Dietrich, trasformava in qualche modo l'effetto di tutta la seconda parte del loro dialogo; battute che prima avevano vacillato sul filo di un manierismo ridondante risultavano improvvisamente convincenti, e l'intera scena di conseguenza scorreva in modo più armonioso.

Più tardi ha cominciato a emergere una comprensione più chiara del progetto wellesiano, che prevedeva, fra le altre cose, una narrazione più fluida, la possibilità di mettere a fuoco certi elementi atmosferici, e anche una migliore definizione delle motivazioni del collega di Quinlan, Menzies, che cambia schieramento più per i suoi principi morali che per il crollo della forza di volontà. Quest'ultima trasformazione è emersa con l'eliminazione di un primo piano di Menzies, contestato da Welles, in una scena con Vargas ambientata nella Hall of Records; sfortunatamente, questo taglio ha comportato anche la perdita di un pezzetto del dialogo di Vargas (per far combaciare il nuovo montaggio), ma ne è valsa senz'altro la pena.

Per quanto riguarda me, Schmidlin e Murch, il punto di tutte queste revisioni non era la produzione di una versione "definitiva", necessaria-

mente destinata a sostituire o decretare obsolete le precedenti. Volevamo soltanto vedere che cosa sarebbe successo quando i desideri di Welles fossero stati esauditi: non il desiderio "ultimo" o "supremo", che nessuno potrà mai conoscere o neppure pretendere di ipotizzare, bensì i suoi desideri così come sono stati espressi il 5 dicembre 1957, poco prima che abbandonasse il progetto.

«Penso che ciò che avete fatto è ammirevole e contribuirà molto a rendere più accessibile il film», mi ha detto Heston al telefono dopo aver visto la nuova versione. «La cosa che mi ha colpito di più è stata la colonna sonora completamente perfezionata grazie alla tecnologia degli anni '90. Sono davvero contento del lavoro che avete fatto su un film che per me è stato importante».

Anche Janet Leigh serba un ricordo vivido di quell'esperienza, considerando il fatto, poco noto, che si ruppe il braccio sinistro poco prima di cominciare le riprese, lottando sulla scena con l'attore Jessie White in uno sceneggiato televisivo intitolato *Carriage from Britain*: «Me lo avevano ingessato non ad angolo retto, come si fa di norma, ma né completamente piegato né del tutto steso, così che potessi nasconderlo con un soprabito o una borsa». Ricorda che Welles aveva dapprima pensato di farle interpretare la parte di Susie Vargas con il braccio ingessato in evidenza, ma poi aveva concluso: «È troppo strano perfino per me: una sposa in luna di miele con un braccio rotto – no, non posso farlo!». Così il gesso veniva nascosto o brevemente rimosso (in scene in cui indossava solo biancheria intima), e nessuno nel pubblico se ne è accorto.

Per fortuna la mano destra di Janet Leigh era rimasta libera, per scrivere le battute di dialogo che improvvisava a casa di Welles nelle due settimane di prove che precedettero le riprese: «In buona parte le interrelazioni fra i personaggi sono scaturite dall'improvvisazione durante le prove», mi ha raccontato. E altre cose ancora si sono delineate nel corso delle riprese, in particolare le sue scene con Tamiroff e Dennis Weaver (l'impiegato di notte al motel, sessualmente disturbato, il cui ruolo nella sceneggiatura originale era stato appena delineato).

Per Janet Leigh, che quando ha visto il nuovo *Touch of Evil* si è commossa, questa versione possiede «il sapore originario più di quella distribuita inizialmente. Vedere il film non contraffatto, nella sua purezza originaria, è stata una cosa meravigliosa. Mi ha provocato una grande emozione il fatto che il genio di Welles avesse la possibilità di mostrarsi di nuovo».

(Traduzione di Carla Scura)

Promemoria per la Universal*

Orson Welles

Il documento che segue è una raccolta di brani tratti da un promemoria di 58 pagine che Welles scrisse a Edward Muhl, il capo della Universal, nel 1957. La scelta dei brani – di cui riportiamo qui un'ulteriore selezione – fu fatta da Orson Welles e Peter Bogdanovich nei primi anni '70 per il libro This is Orson Welles, *e doveva esser parte di una più ampia cronologia sulla lavorazione di* Touch of Evil.

Dopo la conclusione delle riprese il 2 aprile 1957, del montaggio e della post-sincronizzazione si occupò principalmente Virgil Vogel sotto la supervisione di Welles, fino a che quest'ultimo non prese l'aereo per New York, il 6 giugno, per presenziare allo show televisivo di Steve Allen. Una volta tornato, scoprì che lo studio aveva affidato il film a un altro tecnico del montaggio, Aaron Shell, e gli venne chiesto di lasciarlo lavorare da solo. Dopo aver litigato con il responsabile della postproduzione, Ernest Nims, sulla data in cui avrebbe potuto cominciare le riprese di alcuni inserti necessari a rendere più leggibile la storia, e dopo che Muhl ebbe guardato per la prima volta il montaggio preliminare, Welles partì per il Messico verso il 29 giugno, dovendo cominciare a lavorare sul suo Don Quixote. *Scettico sul rapido montaggio alternato fra le scene delle prime cinque bobine, Muhl affidò a Nims il compito di rimontarle. Welles tornò dal Messico e vide il montaggio di Nims alla fine di agosto; ritornò in Messico per proseguire la lavorazione del* Quixote *in settembre e ottobre.*

Dopo aver visionato il nuovo montaggio, il 4 novembre, Muhl decise che era necessario far capire meglio la trama e quindi girare qualche altra scena. A metà novembre Charlton Heston, la star del film, venne informato che la Universal non intendeva affidare questo lavoro, previsto per il 18, a Welles. In seguito a comunicazioni con Welles, Heston annullò le riprese a proprie spese (poco più di 8000 dollari), ma dopo ulteriori deliberazioni acconsentì a cooperare il giorno dopo, sotto la direzione di Harry Keller.

Nel corso di quello stesso mese, una volta montate le nuove scene nel film, a Welles venne mostrato il risultato, e, sulla base di quell'unica proie-

*Apparso in «Film Quarterly», Berkeley (CA), XLVI, 1, autunno 1992.

Joanna Moore e, sullo sfondo, Joseph Calleia sul luogo dell'attentato

zione e degli abbondanti appunti presi, scrisse il promemoria di 58 pagine da cui sono tratti i brani che seguono. Welles spedì una copia del promemoria a Heston, e subito dopo gli inviò la lettera seguente:

«Caro Chuck,

l'altra notte Muhl mi ha mandato un telegramma in cui dichiara che Nims sta lavorando sulla "maggior parte" delle modifiche richieste nel mio promemoria, e mi chiede di farmi vedere mercoledì per la post-sincronizzazione. Come dobbiamo interpretare tutto questo?

a. Temono che non mi presenti per la post-sincronizzazione a meno che non promettano di apportare le modifiche.

b. È finalmente arrivato alle loro orecchie il rullo dei tamburi, e vogliono dimostrare in modo convincente l'intenzione di cooperare con i miei suggerimenti nella speranza di spuntare le mie armi, nel caso vi sia da condurre qualche altra battaglia in futuro.

c. Demoralizzazione assoluta. Stanno licenziando centinaia di persone, e continua a circolare la voce che Muhl sia fra queste. In una tale atmosfera di decadenza e disperazione, può darsi che la pura forza dell'energia – che, come si sono ormai accorti, sono pronto a riversare in questa battaglia – li abbia condotti a una momentanea acquiescenza.

d. Un'altra possibilità è che lo spirito manifestamente costruttivo del mio promemoria... ne faccia un'arma efficace che non desideravano vedere ritorcersi contro di loro...

e. L'ultima possibilità (e, ritengo, la meno probabile!) è che si siano davvero convinti della bontà dei miei suggerimenti, e si stiano affrettando a metterne in pratica la "maggior parte".

Ovviamente, a questo punto, quel che dobbiamo fare è tener duro. Non meritano alcun ringraziamento per la volontà dichiarata di seguire le linee principali del mio promemoria. Se poi lo faranno, non sarà per farmi un favore personale; non è mai stato in gioco nient'altro che il bene del film. Tenderò i miei lacci e starò a vedere. Dipende da loro. La domanda da cento milioni, naturalmente, è semplicemente a quanto ammonterà davvero questa "maggior parte". Di fatto, il mio promemoria non contiene alcun accenno a possibili contrattazioni, rappresentando la mia idea del numero minimo di miglioramenti indispensabili. La mia paura è che la loro attuazione di quelle modifiche lascerà sempre a desiderare, dato che agiranno senza molto entusiasmo, ma soprattutto perché staranno lavorando in gran fretta...».

Una difficoltà ovvia nel seguire tutti i punti dell'argomentazione di Welles nel promemoria oggi nasce dal fatto che la versione del film di cui si parla non è né la versione di 93 minuti distribuita all'origine né quella ridistribuita in seguito, di 108 minuti, bensì un montaggio preliminare ormai inaccessibile; ma credo che per chiunque abbia una certa familiarità con il film la maggior parte delle questioni in ballo siano abbastanza leggibili.

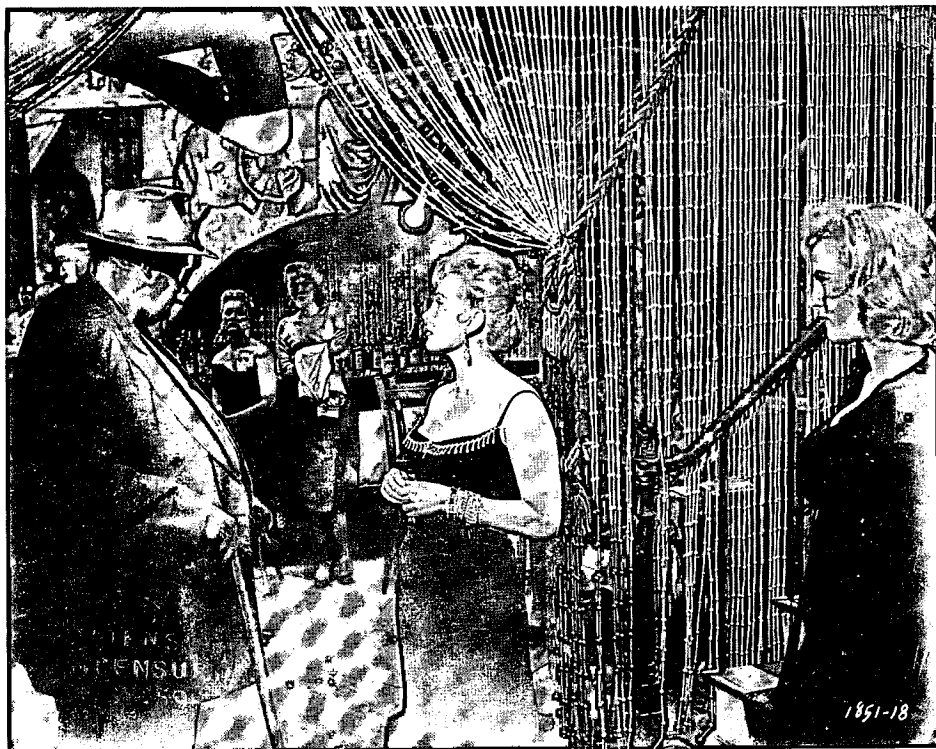
Nei brani che seguono, i commenti riportati fra parentesi quadre e in corsivo sono di Peter Bogdanovich, anche se io mi sono preso la libertà di estenderli in modo da spiegare quali particolari sono contenuti nella versione di 108 minuti del 1976. (Per un'analisi delle differenze tra la versione del '58 e quella del '76 cfr. Terry Comito, edited by, Touch of Evil. Orson Welles, director, *Rutgers University Press, New Brunswick, N.J., 1985).*

Jonathan Rosenbaum

[...] Rassegnato come sono al fatto che la grande maggioranza delle mie annotazioni e suggerimenti precedenti sono stati ignorati, il caso della scena fra Grandi [Akim Tamiroff] e Susan [Janet Leigh] è uno dei pochi che mi sento giustificato a riaprire. Questa scena è semplicemente mille volte più efficace se presentata, come era stabilito all'inizio, in due parti, frapponendovi l'inserto della scena dell'esplosione.

Indipendentemente da come viene montata, questa scena rimane – così come doveva essere – un po' strana, quasi inconcludente. È stata scritta così, e diretta e interpretata così. Al pubblico viene presentato un

cattivo minaccioso che di fatto non riesce ad esserlo granché. Assume un tono di minaccia con Susan, ma come si può vedere le sue intimidazioni sono vaghe, e il pubblico deve cominciare a rendersi conto (se la scena funziona) che in realtà ha più paura di quanta ne possa incutere. Dividere questa scena in due parti, come ci si era proposti, e mantenere "viva" nella mente degli spettatori la situazione con Vargas sulla scena dell'esplosione, invece di creare confusione, contribuisce alla chiarezza. Il breve contrappunto, che rinvia a ciò che sta succedendo al di là della linea di confine, sottolinea e illustra in modo preciso i valori corretti. Non ci si guadagna assolutamente nulla a incollare insieme queste parti, se non di far apparire la scena piuttosto lunga e informe. Le riprese sono state fatte per la maggior parte in esterni, mentre alcuni controcampi e primi piani sono stati girati in studio. Durante le riprese non ho calcolato una versione in due parti [*sic*], per cui non c'è girato sufficiente per mostrare un'azione continua. Con l'attuale montaggio, la saldatura fra le due parti è stata fatta con tutta l'abilità permessa dalla pellicola a disposizione, e mi congratulo con chiunque abbia compiuto il tentativo. Resta, comunque, proprio questo: un tentativo. [...]

Quando la fotografia va nettamente al di sotto di un determinato standard, l'operatore alla macchina dice che la scena girata non è "commerciale". Con ciò non intende, ovviamente, che è troppo "artistica" per il mercato commerciale, ma che le caratteristiche fisiche della pellicola non sono all'altezza degli standard minimi generalmente richiesti per la proiezione in sala. Possiamo descrivere il tipo di montaggio cui è stato necessario ricorrere, nel tentativo di forzare queste due parti di una sequenza nella forma di una scena unica, esattamente in questo modo: come montaggio, è semplicemente *non commerciale*. [...] Lo stacco con cui si ritornava a Grandi (dopo la breve puntata alla scena dell'esplosione), con il suo violento movimento verso lo specchio e la battuta: «We used to have a nice quiet town around here!», era davvero ottimo. Sia lo stacco che la battuta erano eccezionalmente efficaci e "gridano" per essere reintegrati. [...] Se fossi stato presente durante le vostre discussioni sul montaggio, avrei saputo a chi rivolgermi a questo proposito, che considero tanto importante. Stando così le cose, posso soltanto implorare chiunque sia stato il sostenitore dell'idea per cui queste due scene venissero unite in una sola. Implorarlo perché, essendo tutti i rimaneggiamenti in queste sequenze d'apertura stabiliti in forma accettabile, la scena Grandi-Susan venga riesaminata senza pregiudizi. Non saranno necessari grandi sforzi per trovare la pellicola da inserire, fra tutte le scene girate intorno all'automobile in fiamme. La mia opinione è che bisognerebbe far entrare in scena Quinlan proprio a questo punto. Credo che spostare il conflitto fra Quinlan e Vargas in prossimità della scena in strada di fronte all'albergo contribuirà alla chiarezza migliorando notevolmente la linea della narrazione. Ma que-

Orson Welles e Zsa Zsa Gabor, la tenutaria del bordello

sta non è che una delle soluzioni, anche l'arrivo di Quinlan con la sua battuta «Whoever did it, ye jackass» [Chiunque l'abbia fatto, cretino] e lo stacco sul rogo della macchina costituirebbero una transizione della massima efficacia. E poi si potrebbe tornare su Grandi (con una rapida dissolvenza, volendo) con la sua battuta «We used to have a nice quiet town around here!». Avrebbe un bell'effetto. Il soggetto dell'angoscia di Grandi verrebbe illustrato in forma drammatica, non abbandoneremmo la scena dell'esplosione prima di aver identificato tutti i protagonisti, e l'espediente del distacco da Quinlan (chiaramente la figura più importante ad apparire dopo l'ingresso, all'inizio del film, della coppia di protagonisti) stuzzicherebbe l'interesse dello spettatore senza il minimo rischio di confusione, restando nella migliore tradizione classica della continuità filmica, la cui virtù decisiva sta nel fatto che non ci allontaneremmo mai da nessuna delle due storie – quella di Susan e quella di Vargas – tanto da perdere traccia dei rispettivi filoni, distinti ma collegati. [...]

È vitale che entrambe le storie – quella del protagonista maschile e della protagonista femminile – vengano mantenute egualmente e continuamente vive; ciascuna scena, mentre ci spostiamo da una parte all'altra del confine, dovrebbe avere più o meno la stessa durata fino al momento in albergo, quando i due innamorati si incontrano di nuovo. [...] Nessun

Janet Leigh nella sequenza del motel

altro punto del film voglio sottolineare con tanta insistenza e tanta fiducia. Per favore – per favore, provateci veramente. [*La modifica non fu fatta*].

Alla fine della scena di Grandi, c'è un altro taglio che non costituisce in alcun modo un miglioramento. In quasi tutti i casi del genere, ovvero quando si tratta soltanto di una differenza di gusti fra il vostro montaggio e il mio, mi sono rassegnato alla futilità della discussione, e vi risparmierò i miei commenti. Nella maggior parte dei casi posso capire, o immaginare, il punto di vista che ha motivato la modificazione, anche quando non mi trovo personalmente d'accordo con la scelta. Ma in qualche altro caso il punto di vista mi sembra assolutamente misterioso e, se il miglioramento non è manifesto e non riesco a sondare le ragioni dell'alterazione, registro, come sto facendo qui, le mie obiezioni. La questione del "taglio", per un verso o per l'altro, non è vitale, ma poiché ho speso una quantità di tempo considerevole alla moviola per decidere esattamente da quale fotogramma lasciare la scena in strada di Grandi e, di nuovo, riprendere Vargas e gli altri vicino all'albergo, mi è difficile resistere alla tentazione di sottolineare il fatto che la nuova versione – nonostante l'idea che la sottende possa essere superiore – è stata realizzata con una cura e un'abilità assolutamente inferiori. [*Questa annotazione fu accolta*].

Arriviamo adesso al primo dialogo aggiunto: la nuova scena fra Susan e Vargas. [...]

Alla luce della decisione che avete preso di negarmi il permesso di dirigere queste scene, di scriverne il dialogo o di collaborare alla scrittura, e perfino di essere presente durante le discussioni su di esse, devo ovviamente considerare la forte probabilità di essere l'ultima persona la cui opinione possa in qualche modo influire. Mi limito, quindi, ai punti che potrebbero suscitare in voi un interesse genuino, punti che mi sembrano interferire attivamente con la storia stessa, tendendo a confondere la linea della narrazione. Per il dialogo della scena aggiunta nella hall dell'albergo, senza addentrarsi in questioni di qualità della scrittura, ritengo che due punti si prestino veramente a creare confusione sulla semplice meccanica dell'intreccio, e ciò, secondo me, potrebbe essere risolto con tutta probabilità con il semplice doppiaggio di battute leggermente diverse. Per cominciare dal punto minore: Vargas dice alla moglie di assicurarsi di aver chiuso a chiave la propria stanza, eppure più tardi lo vedremo aprire la porta semplicemente girando la maniglia. Dato che lei è veramente impaurita e turbata, è un po' difficile capire perché abbia deciso di ignorare il saggio consiglio del marito. Così com'è adesso il film, l'ingiunzione sulla chiusura della porta è l'ultima cosa che Susan sente proferire dal marito prima di andare nella stanza accanto, e non è agevole intendere come possa essersene dimenticata in quel breve tragitto. Nella versione originale, la questione della chiusura della porta non viene sollevata affatto. Susan che va alla porta per aprirla dall'interno avrebbe modificato l'azione di base nella scena della stanza d'albergo, privando di senso la confusione semi-comica di Vargas nell'oscurità. Difatti, lui doveva aprire la porta ed entrare nella stanza prima che lo spettatore avesse tempo di pensare a una eventuale chiusura a chiave. Qualcuno, mosso da uno spirito finemente analitico, avrebbe potuto presupporre che Susan avesse semplicemente trascurato di farlo, un errore stupido ma non ai limiti dell'idiozia. Tuttavia, se il marito le ha *detto* di chiudersi a chiave, il fatto che lei non lo faccia viene messo in risalto, e al pubblico, obbligato a riflettere su tutta la questione, viene data la scelta fra biasimare il regista per la distrazione o concludere che il personaggio interpretato dall'attrice principale sia irresponsabile fino a sfiorare la deficienza mentale.

Il secondo punto su questa nuova scena nella hall dell'albergo penso sia più importante; si tratta del riferimento a «those boys». Sfortunatamente, dato che questo nuovo dialogo non mi è mai stato mandato, non possiedo il testo esatto e non sono riuscito, nel corso di una singola proiezione, in sala, a prenderne nota. La sostanza, comunque, di ciò che viene detto sembrerebbe essere che Susan è rimasta colpita dall'esistenza di ciò che lei descrive come «those boys» o «those kids». Credo che anche Vargas si riferisca direttamente a loro in questi termini. Il proposito qui, si presume,

Valentin De Vargas e Janet Leigh, al centro, nella sequenza del motel

era di identificare la banda di delinquenti, apparentemente una buona idea, ma in termini di logica emerge una vera difficoltà: *Susan non ha visto questa banda, e il pubblico nemmeno.* Certo, un ragazzo ha attirato la sua attenzione sulla fotografia, ma poteva rimanere impresso, a lei e al pubblico, come un passante fra i tanti. Fino a qui non è stata data nessuna impressione dell'esistenza di un gruppo di "kids". Susan e il pubblico ricorderanno "Pancho", alcuni anziani, una donna con un bambino, e Grandi. Fra questi, naturalmente, Pancho e Grandi si saranno distinti come figure significative. In altre parole, abbiamo identificato un gangster di mezza età e il suo giovane scagnozzo, e oltre a ciò ci siamo fatti un'idea generale e piuttosto vaga di messicani di tutte le età e tipologie, che chiaramente non hanno una particolare attinenza con il racconto. "Sal" comparirà più tardi, così come "Risto". È solo nella scena in strada con Grandi e i tre ragazzi che l'esistenza di una banda comincia a delinearsi. Questo parlare di "boys" e "kids" quasi certamente sortirà l'effetto di confondere lo spettatore. Se Susan e Vargas parlassero di *Grandi*, la conversazione avrebbe un senso; mentre, così com'è, la naturale reazione sarà di chiedersi «Di quali ragazzi stanno parlando?». [...] Ciò suscita una domanda nella mente dello spettatore a cui non si può rispondere logicamente in un momento della narrazione in cui dobbiamo renderci conto che il mini-

mo senso di perplessità può ingenerare irritazione dando il via a una di quelle reazioni a catena che spesso sfociano in una perdita di interesse. Così, nei termini più decisi possibile, voglio sollecitarvi a considerare questo punto valutandone i vari aspetti. [...] Se potessi avere il testo di questa nuova scena sarei felicissimo di lavorarci su, e di proporvi immediatamente alternative nel dialogo. Preferite, suppongo, farlo per conto vostro e senza alcuna collaborazione diretta da parte mia. Ma vi prego di riservare qualche pensiero alla questione. [*Le battute di dialogo furono entrambe modificate*].

L'introduzione della nuova scena nella hall dell'albergo pone alcuni problemi specifici sui quali non riesco proprio a mantenere il silenzio. Alla base dell'aggiunta di questa scena, presumo, c'è l'intento di chiarire l'intreccio, e forse anche il vantaggio di avere ulteriori immagini con Janet Leigh e Charlton Heston. Eppure, relativamente ai personaggi che interpretano e al rapporto fra di loro, devo insistere sul fatto che, per quanto riguarda l'autore (e per l'interesse residuo che può ancora rivestire la sua opinione), questa nuova scena in particolare va in senso contrario alle intenzioni della sceneggiatura e alla linea originale della storia. L'aggiunta di questo dialogo rende completamente arbitraria una scena successiva (mia) in cui Susan fa le valigie e corre via dalla stanza dell'albergo. Sopraggiungendo così – nell'attuale versione – senza alcun tipo di preparazione emotiva, viene da chiedersi cos'è che ha fatto infuriare così gelidamente Susan nei confronti del marito, e perché, quando lui apre la porta, lei non gli getti le braccia al collo pregandolo di portarla via da quel luogo orribile. La nuova scena nella hall lascia la coppia in uno stato di rapporti molto cordiali e di perfetta comprensione razionale l'uno dell'altro. Sì, la giovane moglie dichiara la sua contrarietà alle attività poliziesche del maritino svolte in viaggio di nozze, però esprime la sua indignazione con un tono imbronciato ma "carino" (tipica reazione da sposini di B-movies). Di fatto lei è più ferita che arrabbiata; questa nuova scena col marito la lascia abbastanza rassegnata a quella che, come le spiega il marito, sarà un'operazione breve ma necessaria. In questo modo la tensione essenziale fra di loro viene a cadere completamente: non c'è niente a "bollire in pentola" fra i due, se non un accenno al reciproco interesse fisico e al momentaneo ma incongruo spasimo davanti alla separazione forzata. Brevemente, nella sinossi originale andava così: una coppia in viaggio di nozze, follemente innamorata, viene bruscamente separata a causa di un violento incidente (una bomba fa saltare in aria una macchina) che, pur non essendo personalmente collegato con nessuno di loro due, l'uomo considera una questione di impegno professionale pressante. Il senso di responsabilità di Vargas è, naturalmente, espressione del tema di base di tutto il film; la resistenza della moglie a questo idealismo maschile, la sua

Charlton Heston e Valentin De Vargas al Rancho Grande

incapacità e persino il suo rifiuto di comprendere costituiscono una reazione umana e molto femminile, che il pubblico può cogliere facilmente e con cui può simpatizzare. Dopotutto, si trova in un paese straniero ed è stata soggetta a una serie di affronti che la irritano e la sconcertano, e che il marito non riesce a valutare appieno. Il comportamento di Vargas e la reazione di lei rendono necessario mettere in forma drammatica e in risalto la temporanea incomprensione fra i due. Se questa viene minimizzata, se l'addolcimento nei loro rapporti avviene nel momento sbagliato, distendendoli proprio quando la distanza fra l'uomo e la donna dovrebbe essere al massimo, abbiamo un forte squilibrio, facendo emergere sia Vargas sia Susan come personaggi di repertorio – il tipo di "star romantiche" di routine che incontriamo in qualsiasi film.

[*Segue qui la scena originale di Orson; fu sostituita da quella che, come sosteneva, "addolcisce" il rapporto Heston-Leigh*].

PIANO RAVVICINATO: MIKE E SUSAN – INGRESSO DELL'ALBERGO
Mike: «Cara, lascia che ti porti in albergo».
Susan (*quando Mike si volta per andarsene*): «Mi stai lasciando sola?».
Mike (*interviene con dolcezza*): «Vado soltanto dall'altra parte della strada – odio lasciarti così ma, dopotutto, sto lavorando a un caso».

Lei lo guarda con aria di sfida; poi si volta verso il localaccio.
PUNTO DI VISTA DI SUSAN – TOTALE – "GRANDI'S RANCHO" con grandi foto di donne seminude.
RITORNO ALLA SCENA PRECEDENTE
Susan (*legge l'insegna*): «Venti bollenti spogliarelliste» – Accidenti! Chi ti ha appuntato la stella di latta, Fearless Fosdick?».
Mike: «Be', Susie».
Susan: «Oh, per l'amor del cielo!».
Mike (*interrompendosi, un po' a scoppio ritardato*): «Fosdick? Chi è?».
Susan (*con un sospiro*): «Lo stucchevole detective di un fumetto».
Si avvia decisa in albergo.
Mike: «Susie».
Ma Susan è andata via. Lui sospira e attraversa la strada.

[*Gli appunti di Orson proseguono*]

L'aggiunta della scena dell'albergo non può essere stata fatta con la prospettiva di creare una vera atmosfera sensuale; ha un tono semplicemente *intimo*, il tono del rapporto "matrimoniale-amichevole" standard, con cui gli spettatori hanno ormai tanta dimestichezza. Se la sensazione era che in questo punto fosse veramente necessaria un'ampia scena fra i due, tale scena si sarebbe dovuta sviluppare lungo la linea del solco che si sta scavando in una coppia appassionatamente innamorata. Non si tratta, credetemi, di mera preferenza da parte dell'autore della sceneggiatura e regista del film. Invoco qui qualcosa di più che la mia opinione personale; è un dato di fatto che quanto sto sollecitando è strettamente attinente all'intreccio.

In quest'ultimo, la separazione degli sposini è un punto vitale, essendo una separazione che non viene fuori grazie ai meccanismi arbitrari della detective story, bensì si sviluppa come una progressione organica degli eventi implicita nel carattere delle persone più che nell'intreccio. La classica incapacità della donna di comprendere e simpatizzare con quel senso astratto del dovere così tipico dell'uomo – un senso che non ha alcun rapporto con la realtà personale di un matrimonio – si intensifica qui per il fatto che l'uomo e la donna sono in viaggio di nozze, e perché lei è americana e lui è messicano. Anche la loro separazione è la conseguenza diretta di una sorta di "incidente di confine", in cui gli interessi dei due rispettivi paesi vengono a conflitto. È una bella storia. La sessualità sottostante, secondo me, si affermava con un certo grado di verità drammatica sviluppando il racconto, proprio in questo punto, in termini di irritazione da parte di Susan e di esasperazione da parte di Vargas: quella forma di lite che si genera nel bel mezzo della passione.

La successiva riconciliazione in automobile rappresentava il culmine di questa fase particolare della storia. Senza la preparazione necessaria

Janet Leigh e Charlton Heston nella prigione

manca l'impatto della riconciliazione, e la scena si trasforma in una qualsiasi. I due protagonisti si abbracciano teneramente e si baciano; non c'è né risoluzione né sviluppo, soltanto una vuota esibizione di coccole. Ora, non vi sono meriti intrinseci nell'interruzione, a causa di un intreccio poliziesco, di una luna di miele perfettamente funzionante; in quei termini, la ragazza sarebbe presente nel film con la semplice funzione di rappresentare "l'elemento femminile" nel modo più informe e ordinario. Però, se siete sicuri di preferire che il rapporto ragazzo-ragazza si sviluppi lungo le linee convenzionali di una cordialità e un'intimità matrimoniali senza complicazioni, le successive azioni di Susan nella camera da letto e il modo in cui si precipita fuori dall'albergo rimangono totalmente immotivati.

La mia promessa di non portare attacchi diretti ad altre scene aggiunte mi concederà, spero, il diritto di sperare che, da parte vostra, ci sarà una volontà di riesaminare questa sequenza alla luce delle obiezioni che vi ho esposto. Lo smussamento delle peculiari angolosità e degli spigoli taglienti in questa prima fase del rapporto fra Susan e Vargas elimina qualsiasi aspetto interessante nella coppia. In queste fasi iniziali, indipendentemente da questioni di gusto individuale, sono convinto che bisognerebbe raccontare o una storia (la mia) o l'altra (la vostra). Il tentativo di metterle insieme annulla la logica di entrambe.

Mi rendo perfettamente conto dei sentimenti di proprietà che potreste nutrire su questa vostra nuova scena. Per quanto mi riguarda, ho guardato il resto del film (e la versione montata che ero così prossimo a terminare il luglio scorso) con lo stesso sentimento geloso di possesso. L'orgoglio per il vostro lavoro è anche destinato a rafforzarsi, date le speciali circostanze in cui è stato portato avanti. Che mi fosse stato negato perfino il diritto di consultazione è un dato di fatto grave che allude in modo inequivocabile all'eventualità per cui le mie critiche debbano essere, fra tutte, le meno benvenute. Nonostante ciò, e per lealtà a un film che adesso definite "di eccezionale intrattenimento", sono costretto a chiedervi di aprire la mente per un attimo all'opinione di colui che, dopotutto, ha fatto il film. [*Questa modifica non fu apportata*].

[...] Immagino ci sia stata qualche buona ragione per tagliare la sequenza in cui il pedinamento fatto da Grandi veniva chiarito al pubblico, ma dopo avervi riflettuto a lungo non sono ancora riuscito a individuarne una. Per le inquadrature ravvicinate dell'inseguimento, l'idea [...] era che dovessero essere accompagnate dai giornali radio che avremmo udito provenire dalle radio delle due automobili e nelle due lingue. Quando Vargas cambiava stazione, il chiacchiericcio esagitato dello speaker avrebbe dovuto essere sostituito dalla melodia sognante di un vecchio valzer messicano, sottolineando così la breve scena d'amore con una nota sentimentale che allo stesso tempo aggiungeva un tocco di "colore locale", per di più perfettamente giustificato in termini realistici. Questo momento doveva essere rudemente interrotto dall'aggressiva sirena dell'automobile di Quinlan, e poi – dopo che Vargas era andato via con lui – quella ninna nanna dolcemente pittoresca avrebbe indotto Susan ad addormentarsi mentre Menzies la portava via. [...]

La musica sarebbe stata utile anche nel contesto del risveglio al motel, e doveva fare parte integrante di una sequenza estremamente complessa in cui sarebbero intervenute sirene, esplosioni di dinamite e diverse voci di radio, fra cui i flash di notizie provenienti dalle macchine della polizia.

Con il montaggio attuale è stato annullato questo modello sonoro attorno al quale era stata ideata e girata tutta quella serie di scene strettamente collegate. Quello che era destinato a essere un *tour de force*, nella purtroppo trascurata dimensione del sonoro, è diventato così nient'altro che una successione di scene di "servizio" senza interesse, tutte necessarie allo svolgimento dell'intreccio ma prive di particolare valore in sé.

Il taglio di quelle vivaci immagini in cui le automobili di Vargas e di Grandi erano state riprese dalla gru è una perdita meno bruciante, ma non vorrei chiudere con questa sequenza senza esprimere il dubbio che questo taglio serva a qualcosa in termini di ritmo. Anche far vedere le torri di trivellazione (strano paese, quello in cui si svolgono queste scene) aveva

una certa importanza. Il pubblico, credo, dovrebbe essere preparato a quelle torri. Anch'esse facevano parte di un modello costruito con cura – in questo caso, un modello visivo. [...]

Il caso dell'inseguimento di Menzies da parte di Grandi mi spinge a chiedervi perché avete tagliato tutte le inquadrature del suo inseguimento, del suo nascondersi quando Vargas e Susan si fermano lungo la strada, del suo occultarsi all'automobile della polizia, e del suo riprendere la caccia alla macchina di Vargas. Se la mia versione è stata ritenuta sbagliata, c'è senz'altro materiale a sufficienza per montare la scena diversamente, in modo da contribuire alla chiarezza di questo punto – in termini *visivi*. Ciò permetterebbe l'eliminazione di parte della fastidiosa e ripetitiva colonna sonora sulla strada vicino al motel. [*Niente di tutto ciò fu preso in considerazione, anzi nella versione distribuita fu tagliata una parte ancora più consistente dell'inseguimento di Grandi, cancellando così vari aspetti importanti del personaggio. Nella versione di 108 minuti parte di questo materiale venne reintegrata, anche se la scena di Heston e Leigh in macchina (con le battute scritte da Welles, ma praticamente senza i suoni di accompagnamento provenienti dalla radio come da suo progetto) era stata diretta da Harry Keller; e delle torri di trivellazione non c'è nemmeno l'ombra. J.R.*].

Nella scena di Susan con [Dennis] Weaver è stato apportato uno strano taglio, che ha cancellato il suo passaggio dalla finestra alla porta. A questo corrisponde un protrarsi eccessivo del primo piano di Susan, mentre sentiamo lo sconcertante chiacchiericcio senza posa di Weaver fuori campo. Il primo piano certamente non è fra i migliori di Janet Leigh, ma anche se altrove la macchina da presa le ha reso maggiore giustizia, la sua reazione, una reazione assonnata, non poteva, in quanto tale, essere abbastanza interessante da sostenere un primo piano così lungo. La cosa più importante, di fatto, è che la parte di Weaver tagliata via corrisponde a un'ottima performance, che aveva la funzione di preparare gradualmente all'eccentricità estrema del suo comportamento vicino alla porta.

Se non lo vediamo balbettare (come fa in modo superbo) riguardo al suo ruolo di guardiano notturno, se non seguiamo il suo avanzare spaventato, nevrotico, a tentoni, dalla posizione in cui si trova inizialmente intrappolato, verso la porta dalla quale vuole scappare, il suo comportamento improvvisamente folle finisce per colpirci come una sorta di shock, apparendo totalmente arbitrario. Questa scena sta in equilibrio su un punto delicatissimo: lo spettatore deve semplicemente avere tempo a sufficienza – per così dire – per digerire il personaggio di Weaver; se si mette al pubblico anche una minima fretta, il personaggio suonerà falso e, invece di evolversi come una sorta di matto simpaticamente eccentrico e divertente, ne verrà fuori un guitto esasperante. Il fatto è che "comprimere" o "accelerare" qualsiasi delle scene di Weaver non contribuisce al ritmo, sfociando

Charlton Heston e, sullo sfondo, Joseph Calleia
e Orson Welles nella sequenza finale

invece in un effetto di disordine e incoerenza che non ha niente a che vedere col ritmo e crea pura confusione. Qui la questione del ritmo è fondamentale. Per tutte le scene di Weaver abbiamo fatto delle prove minuziose, le abbiamo costruite in modo così accurato in base a ciò che riesco a definire soltanto "modello sonoro" che anche una minima sforbiciata fa crollare l'intera struttura in rumorose rovine. [*Le indicazioni di Welles furono seguite*].

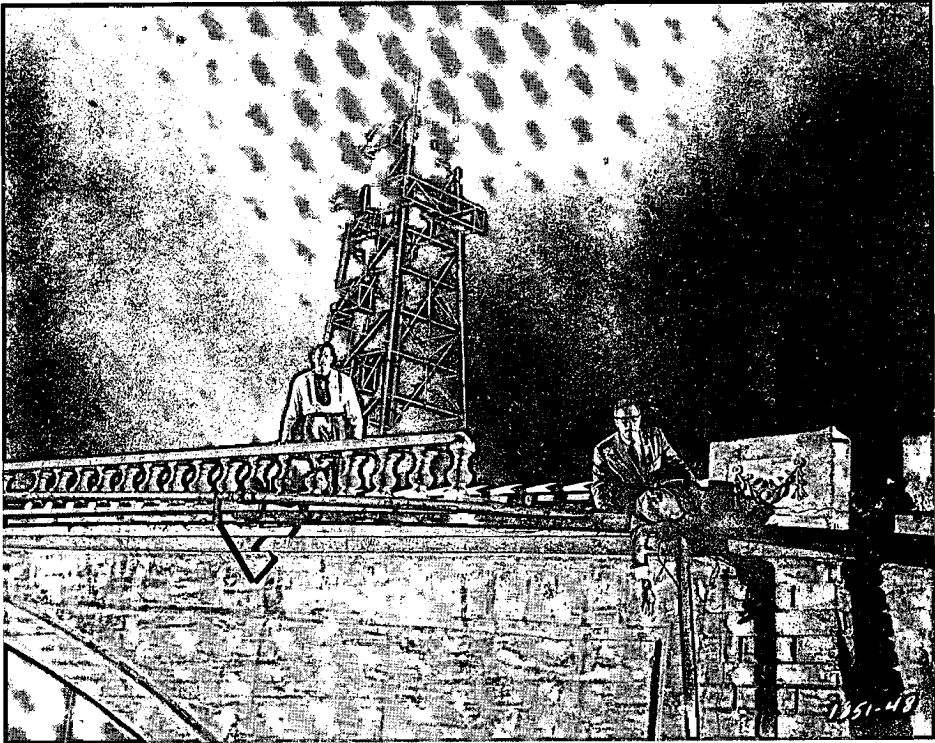
Per la scena fra Vargas e Schwartz nella macchina da corsa, ho avuto alcune difficoltà nell'effettuare gli inserti della radio dell'automobile. Di norma, naturalmente, gli inserti non ricadono sotto la responsabilità del regista, ma io li consideravo così importanti che me ne sono occupato personalmente. Dovrebbero venire all'inizio e alla fine di questa scena. L'effetto che avevo in mente non è stato mai visto né sentito, e quindi non è mai stato giudicato. La scena avrebbe dovuto aprirsi sull'autoradio, con lo speaker che ricapitolava i fatti accaduti, in mezzo a brani di un concitato giornale radio. La mano di Vargas cambia sintonia, passando da questa voce alla musica – una marcetta messicana molto allegra e veloce. C'è poi lo stacco sull'inquadratura a due di Schwartz e Vargas, che interpretano la

loro scena con l'accompagnamento di questa vivace "musica da inseguimento". Ciò è particolarmente importante, perché neanche doppiando la scena una seconda volta si è riusciti a eliminare la meccanicità angolosa della colonna sonora. La "musica da inseguimento" della radio in sottofondo sarebbe molto utile in questo senso, offrendo di per sé un commento divertente, con un pizzico di ironia. L'inquadratura finale della scena comincia con un'angolazione verso il basso sui due personaggi in automobile, in cui la mano di Vargas fa per avvicinarsi nuovamente alla radio. L'idea era che avrebbe dovuto improvvisamente alzare il volume. Poi, quando la macchina da presa si alza con la gru, e l'automobile si lancia in avanti a tutta velocità, avverrebbe un interessante rovesciamento nel modello sonoro, con la "musica da inseguimento" che bruscamente si affievolisce mentre l'automobile si allontana a gran velocità. [...] [*Le indicazioni di Welles furono seguite*].

Sono lieto di esprimervi tutta la mia approvazione per la nuova scena fra Schwartz e Vargas. Il raccordo fotografico è buono, gli stacchi sono fluidi e i nuovi testi contribuiscono decisamente alla chiarezza del racconto. [...]

L'attuale disposizione delle scene nel motel (le scene che preparano all'assalto a Susan) costituisce una sequenza che possiede la propria progressione semplice e melodrammatica, ma che, di fatto, è un sostituto abbastanza esile della versione originaria. [...]

[...] Si tratta qui di un caso in cui un'intera sequenza di effetti dipende dall'impiego della musica. Qui le riprese sono state fatte seguendo da vicino uno schema rigoroso, che prevedeva un gioco raffinato di suoni e silenzio. Il crescendo della suspense dipendeva più dal suono che dalle immagini. Non avreste potuto prendere la decisione di dare a queste immagini un altro ordine, molto più ovvio, che ignorando questo modello di base. [*Le indicazioni di Welles furono seguite*].

[...] I tagli al dialogo nell'ufficio del motel potranno ridurre la durata ma non portano a niente in termini di ritmo. Di fatto, comportano una perdita di suspense. L'interpretazione di Weaver, sommata a tutta la storia del registro degli ospiti, è nel suo genere una delle cose più brillanti che abbia mai avuto il privilegio di ottenere in un film. Bisognava trarre qualche grosso vantaggio in ragione dell'intera sequenza, per giustificare l'eliminazione di una parte importante della scena come quella. Questo vantaggio non c'è. La graduale preparazione del party ora ha ben poco se non nessun senso, e la crescente apprensione di Vargas (e nostra) rimane non funzionale. C'era qui una atmosfera di suspense molto ben sviluppata; e si rivelava davvero efficace. Lo sa Dio a che cosa ci si appiglia a questo punto. Andare a sforbiciare negli interessi della pura e semplice velo-

Charlton Heston, Mort Millis e Joseph Calleia nella sequenza finale

cità significa allentare la pressione, danneggiare la storia proprio là dove il danno è maggiore: nel punto culminante della costruzione.

L'idea originale si svolgeva così:

Mentre Vargas esce dalla Hall of Records, Menzies vi rimane, quasi paralizzato dallo shock, e c'è una dissolvenza (dal suo viso sconvolto) sulla figura sconsolata del "guardiano notturno" nel motel. La macchina di Vargas si ferma e lui compare. Dov'è la moglie?... Dove, effettivamente?... Le nostre paure lo precedono, mentre cerca di cavare qualche informazione da Weaver. È uno scambio penoso: sinistro, perfino un po' folle. [...] Lentamente, lo stesso Vargas comincia a rendersi conto che quest'uomo con cui sta parlando è matto, o molto vicino ad esserlo. [...] Dall'esitazione – dall'incongruenza e dall'angoscia degli intervalli vuoti – il sospetto di qualche enormità senza nome cresce nella stanza buia come un filo di fumo. [...] Come direbbero i "kids", è una scena veramente "fatta". [...] Il "guardiano notturno" è "molto lontano". [...] Sempre consapevole della necessità di rimanere attentamente cortesi in questo paese straniero, Vargas incalza con le sue domande. [...] Improvvisamente, fuori dalle tenebre, cade l'accenno a qualche tipo di "party", pesante come un macigno. [...]

Ecco come era stata girata la scena. Nella versione attuale, appare Vargas, chiede della moglie, riceve una risposta impacciata e poi, all'im-

provviso, senza alcun presentimento, ci troviamo di fronte alla parola "party". Lo stacco all'esterno arriva molto rapidamente: non ci viene dato il tempo di far sedimentare o crescere in modo distorto e strano le nostre domande su che cosa è successo a Susan. [...] Adesso, prima ancora di renderci conto, Weaver e Vargas si stanno precipitando nella camera da letto. [...] [*Questa parte non fu reintegrata nella versione distribuita, ma lo è stata nella versione di 108 minuti. J.R.*].

[...] Vorrei porgere le mie congratulazioni a colui che ha montato la scena in strada in cui Vargas guida in mezzo al traffico, non sente Susan che lo chiama, e attraversa con la macchina il confine. Qui il montaggio non solo è superiore a come era nel momento in cui l'ho lasciato, ma raggiunge un effetto migliore di quello che speravo. [...]

Il primissimo piano su Vargas, quando pronuncia la battuta con «...*assassinio*...», adesso è stato tagliato fino a renderlo sussultante e brusco. Deploro in particolare la decisione di staccare su questa scena prima dell'effetto di sfocatura. Chiedo di riconsiderare questo taglio, tenendo a mente che la sfocatura accompagna la violenta transizione all'interno della prigione, esprimendo allo stesso tempo la frenesia di Vargas in quel momento e il suo potenziale crollo. I fotogrammi in questo caso vanno scelti con cura, perché alla fine dell'effetto di sfocatura avevamo dovuto togliere lo stesso obiettivo, e in quel momento, naturalmente, lo schermo diventa bianco. La mia idea era di fare una dissolvenza molto rapida, durante l'azione fuori fuoco, sull'oscurità della porta della prigione, terminando la dissolvenza quando la porta si apre. [*Questo fu reintegrato*].

Heston racconta che l'eliminazione della seconda metà della scena con Menzies (sul porticato di fronte a quello di Tanya) è dovuta soltanto al fatto che non è stato capito l'improvviso silenzio che cade nel momento in cui si presuppone che il registratore riproduca i suoni registrati. Spero sia così. La frase esatta che avremmo dovuto sentire mi sfugge, ma un rapido esame dell'azione che precede chiarisce tutto perfettamente. Lo stratagemma del registratore che in questo punto rimanda l'eco delle loro parole in sé non è niente male; ma il vero valore di questa scena sta proprio nella parte che è stata tagliata via. L'intera sequenza in realtà costituisce una preparazione alla battuta di Menzies «...tutto quello che so l'ho imparato da lui...» (o qualche cosa che gli si avvicina molto) e al suo sguardo verso il fuori campo, in direzione della casa in cui si trova Quinlan. I sentimenti di Menzies nei confronti del capo e dell'amico non sono mai mostrati così bene nel corso del film. È il momento decisivo dell'interpretazione di Calleia [...] e comunica molto più di quanto potrebbe esprimere a parole. [...] [*Questa scena sopravvive soltanto nella versione di 108 minuti; l'ultima battuta di Menzies è: «I am what I am because of him». J.R.*].

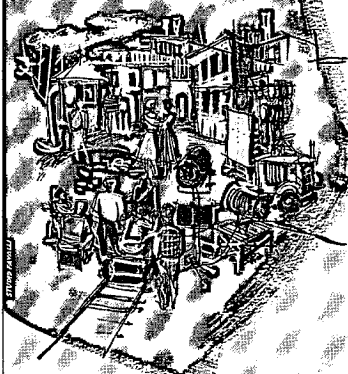
[...] Proprio alla fine, per preparare il crollo di Quinlan nell'acqua del canale avevo predisposto una successione di stacchi molto rapida. Ciò comportava l'arresto del registratore, una seconda macchina da presa su Quinlan, il corpo morto di lui che cadeva nell'acqua e altre inquadrature con la macchina da presa e i personaggi in movimento, in crescendo molto veloce. Questo breve montaggio, così come l'avevo lasciato, non era esattamente come lo volevo ma vi si avvicinava molto. Credo onestamente che fosse – o sarebbe stato – una delle cose più impressionanti con cui avessi mai avuto a che fare.

Concludo questo promemoria pregandovi sinceramente di dare il vostro consenso a questo breve modello visivo al quale ho dedicato tanti lunghi giorni di lavoro. [*Questa parte fu parzialmente reintegrata*].

(Traduzione di Carla Scura)

Touch of Evil (L'infernale Quinlan)
Regia: Orson Welles; *assistenti alla regia*: Phil Bowles, Terry Nelson; *sceneggiatura*: Orson Welles, da una sceneggiatura di Paul Monash tratta dal romanzo *Badge of Evil* di Whit Masterson (trad. it. *Contro tutti*, Mondadori, Milano, 1957); *direttore della fotografia* (b/n): Russel Metty; *operatori alla macchina*: John Russell, Philip H. Lathrop; *suono*: Leslie I. Carey, Frank Wilkinson; *musica*: Henry Mancini; *supervisione musicale*: Joseph Gershenson; *scenografia*: Alexander Golitzen, Robert Clayworthy; *arredamento*: Russell Gausman, John P. Austin; *costumi*: Bill Thomas; *montaggio*: Virgil W. Vogel, Aaron Shell, Edward Curtiss.

Interpreti: Charlton Heston (*Ramon Miguel "Mike" Vargas*), Janet Leigh (*Susan Vargas*), Orson Welles (*Hank Quinlan*), Joseph Calleia (*Pete Menzies*), Akim Tamiroff (*"zio Joe" Grandi*), Joanna Moore (*Marcia Linnekar*), Marlene Dietrich (*Tanya*), Ray Collins (*Adair, procuratore distrettuale*), Dennis Weaver (*gestore del motel*), Victor Milian (*Manolo Sanchez*), Lalo Rios (*Risto*), Valentin De Vargas (*Pancho*), Mort Millis (*Schwartz*), Mercedes Mc Cambridge (*capo della banda*), Wayne Taylor, Ken Miller, Raymond Rodriguez (*membri della banda*), Michael Sargent (*il ragazzo*), Zsa Zsa Gabor (*proprietaria del locale*), Joseph Cotten (*detective*), Phil Harvey (*Blaine*), Joi Lansing (*Blond*), Harry Shannon (*Gould*), Rust Wescoatt (*Casey*), Arlene McQuade (*Ginnie*), Domenick Delgarde (*Lackey*), Joe Basulto (*teppista*), Jennie Dias (*Jackie*), Yolanda Bojorquez (*Bobbie*), Eleanor Dorado (*Lia*), John Dierkes (*poliziotto in borghese*), Keenan Wynn.
Produzione: Albert Zugsmith,; *production manager*: F.D. Thompson.
Origine: Usa, 1958; *durata*: 93'/108'; *prima proiezione pubblica* in Usa: febbraio 1958.
Girato presso gli Universal Studios - Hollywood e Venice, California.

Versione restaurata
Produttore esecutivo: Rick Schmidlin; *consulente per il restauro*: Jonathan Rosenbaum; *montaggio*: Walter Murch; *restauro del suono*: Bill Varney, Peter Reale, Walter Murch; *restauro delle immagini*: Bob O'Neil; *restauro realizzato da*: Universal Studios Restoration Services.

presenta
Siamo donne
(per ordine alfabetico)
INGRID BERGMAN
diretta da ROBERTO ROSSELLINI
ANNA MAGNANI
diretta da LUCHINO VISCONTI
ISA MIRANDA
diretta da LUIGI ZAMPA
ALIDA VALLI
diretta da GIANNI FRANCIOLINI
e le vincitrici del Concorso
"4 ATTRICI: UNA SPERANZA"
EMMA DANIELI
e ANNA AMENDOLA
dirette da ALFREDO GUARINI
da un'idea di CESARE ZAVATTINI
produzione
TITANUS - FILM COSTELLAZIONE - GUARINI

Siamo donne: un esempio "neorealista" di coscienza metalinguistica

Giorgio De Vincenti

Film a episodi, *Siamo donne* esce nel 1953, prodotto dalla Titanus, dalla Film Costellazione e da Alfredo Guarini, che svolge anche funzione di produttore delegato. Realizzato «a totale beneficio dell'erigenda Casa di Riposo degli Artisti Cinematografici Italiani», come avvertono i titoli di testa, si avvale della regia di cinque autori: Alfredo Guarini, Gianni Franciolini, Roberto Rossellini, Luigi Zampa, Luchino Visconti (nell'ordine dei rispettivi episodi).

Il film è ideato da Cesare Zavattini ed è perfettamente in linea con il concetto di neorealismo che lo scrittore andava elaborando in quegli anni nei suoi numerosi interventi di animatore culturale e in particolare nel *Diario* che pubblicava su «Cinema Nuovo» quindicinale. Una nozione, come vedremo, ben più complessa e dal carattere ben più "formalista" di quanto non abbia voluto la tradizione critica.

Valore autoreferenziale e metalinguistico di un prologo programmatico

Il primo episodio, che funge da prologo e ha la durata di circa 23 minuti[1], è diretto da Alfredo Guarini e si intitola *"Concorso 4 Attrici 1 Speranza"*. Il suo plot introduce direttamente il motivo autoreferenziale che percorre l'intero film: un cartellone negli stabilimenti della Titanus annuncia che è indetto il concorso per la scelta di due delle protagoniste di *Siamo donne*. L'autoreferenzialità dell'episodio è quindi duplice: si tematizza il cinema in generale (attraverso il concorso per aspiranti attrici), ma anche, più in particolare, si tematizza lo stesso film cui l'episodio appartiene (questa seconda tematizzazione viene esplicitata anche nei dialoghi tra le giovani, che sottolineano la presenza nel film delle quattro attrici protagoniste degli altri episodi). E poiché l'intero *Siamo donne* parla del cinema, l'operazione autoreferenziale e metalinguistica di questo prologo appare totale ed emblematica: dal cinema al film, e poi da questo nuovamente al cinema. Circolarità simbolica dell'intera operazione del testo, del suo situarsi apertamente sul piano metalinguistico, del suo darsi come finzione, come operazione intellettuale e critica.

E tuttavia il plot di questo primo episodio manifesta anche l'altro, in qualche modo opposto, motivo guida del film, il suo aspetto di cinéma-vérité, di film inchiesta, per usare la terminologia zavattiniana. Il fatto che le aspiranti attrici siano davvero tali, che interpretino se stesse, secondo un criterio che sarà applicato anche negli altri quattro episodi, immette con decisione nel testo, fin dall'inizio, una sorta di materialità del referente, che viene ulteriormente moltiplicata dalla tematizzazione della macchina cinematografica, mostrata nel suo funzionamento, con gli stabilimenti, il teatro di posa, lo stesso Guarini e le maestranze ripresi mentre svolgono il loro lavoro.

In tal modo il discorso metalinguistico di *Siamo donne* si esercita lavorando un materiale di realtà – lo svolgimento del concorso, i provini, la scelta di Emma Danieli e Anna Amendola – che, da un lato, ha carattere autoreferenziale, e, dall'altro, oscilla tra la drammaturgia e il documento, manifestando in ultima istanza una sorta di resistenza alle operazioni di formalizzazione, a una totale "messa in cinema", priva di residui materici, priva di ricadute nella "vita".

Fin da questo prologo, insomma, il testo si manifesta come una summa del discorso cinematografico zavattiniano, una messa in gioco esplicita e provocatoria del suo concetto di neorealismo[2].

Discorso sul cinema, discorso sul rapporto del cinema con la vita, *Siamo donne* mette in scena questo rapporto, riflettendo sul divismo femminile, sull'immagine sociale dell'attrice, e sulla relazione del pubblico con questa immagine e con il cinema. E così facendo mette in gioco il problema della posizione dello spettatore, del film e del medium: tre questioni distinte e interconnesse che il prologo riassume ed esplicita.

Punto di vista soggettivo e oggettivo, narrazione e messa in scena

Quanto al cinema, si è già detto della sua tematizzazione, che ne fa uno dei materiali privilegiati della riflessione. Dobbiamo aggiungere ora che esso è al tempo stesso esplicitato come "autore" dell'operazione critica messa in atto dal film.

Ciò avviene, per esempio, con l'arrivo di Anna Amendola agli stabilimenti della Titanus, all'inizio dell'episodio: un camera-car (sul quale torneremo tra poco) in soggettiva dal taxi, ci immette insieme nel film e nel cinema, nel suo apparato istituzionale (còlto peraltro in un momento molto particolare, un curioso punto di equilibrio tra il suo aspetto mitico e la sua accessibilità, la sua quotidianità, il suo essere, in fondo, alla portata di tutti).

Fin dalla seconda sequenza, dunque, si dispiega davanti ai nostri occhi (ma anche nel sonoro, con l'altoparlante della Titanus che dà istruzio-

ni alle concorrenti) l'apparato del cinema: il suo potere, l'istituzione, rappresentata da una delle principali case di produzione di quegli anni.

In questa sequenza troviamo un significativo movimento nel punto di vista della cinepresa: accompagnando la narrazione in *voice over* della Amendola, l'obiettivo assume nel taxi un punto di vista soggettivo; ma subito dopo vediamo il taxi in totale che si fa largo nel gruppo delle giovani aspiranti attrici, e la Amendola che ne esce. Da quel momento in poi, il punto di vista della cinepresa sarà per lo più oggettivo (anche se non mancheranno momenti di semi-soggettività, come vedremo): saremo in presenza del racconto "oggettivo" di un racconto "soggettivo".

Gli scambi tra questi due punti di vista costituiscono un gioco enunciativo che inizia con la prima inquadratura del film. La porta chiusa di casa Amendola e la voce della madre di Anna sono un caso di drammaturgia oggettiva: tutto ciò che vedremo è generato dal film (e dunque dal cinema). Ma la voce narrante di Anna, subito dopo, ci dice che ciò che stiamo vedendo e vedremo è generato dal suo racconto, come in soggettiva. Questo racconto in soggettiva sarà condotto a sua volta per lo più in forma oggettiva, e a questo gioco contribuirà, come vedremo, anche il variare del punto di vista della cinepresa in una medesima sequenza. Aggiungiamo che quando, all'arrivo negli stabilimenti Titanus, la narrazione forte, in soggettiva, di Anna Amendola viene per qualche minuto sospesa e lascia campo libero a una narrazione oggettiva, questa seconda narrazione appare implicata, piuttosto che nella drammatizzazione, in una sorta di "mostrazione"[3], con le giovani che superano i cancelli della Titanus e si avviano ad ottenere il primo responso. Si apre qui un secondo ordine di problemi, relativo al rapporto che si stabilisce nel film tra "narrazione" e "messa in scena".

Anche a questo proposito il prologo di Guarini è denso di indicazioni. La prima sequenza dell'episodio sembra pescare nel più tradizionale immaginario narrativo melodrammatico, con la cacciata di casa della Amendola da parte della madre, ostile al suo desiderio di diventare attrice. Qui la messa in scena ha il carattere di una "drammatizzazione" delle emozioni. Subito dopo, la *voice over* della Amendola introduce la narrazione in soggettiva. E quando questa cede di nuovo il posto al punto di vista oggettivo della cinepresa, la messa in scena ha il carattere di una notazione d'ambiente quasi documentaristica.

L'intrecciarsi di racconto soggettivo e oggettivo nonché dell'aspetto finzionale e di quello documentaristico sono due costanti dell'episodio, e si ripeteranno in forme diverse in tutto il film: una finzione che instaura la narrazione in soggettiva; quest'ultima che instaura a sua volta la finzione ma che al tempo stesso, per il suo carattere di "confessione", ha anche il valore di un documento; una messa in scena oggettiva che lavora dati di realtà, ma anche spunti drammaturgici che nascono, talvolta (com'è il caso del provino di Emma Danieli, su cui torneremo), dalla stessa confessione soggettiva.

Le due cineprese di Guarini

A questo gioco tra verità e finzione sono collegate anche le due funzioni che il cinema assume nell'episodio: quella di oggetto tematico e quella di autore critico. Duplicità riproposta proprio dalla presenza di una cinepresa "oggettiva" che accompagna gli eventi, che "narra" gli eventi, e che inquadrerà anche Guarini e la troupe, il direttore della fotografia Otello Martelli e la sua m.d.p., nell'obiettivo della quale vedremo riflessa l'immagine di Anna Amendola durante il provino. Inquadratura significativa, quest'ultima, dove un carrello in avanti si avvicina alla cinepresa della troupe in apparente soggettiva della Amendola, rivelando invece la sua oggettività nel momento in cui il viso di lei viene inquadrato riflesso nell'obiettivo: la giovane attrice, infatti, non sta guardando la propria immagine ma Guarini che le sta facendo il provino.

È il cinema che sottopone se stesso al vaglio di una critica la quale non può essere che interna[4], per il modo in cui è condotta, per i soggetti che se ne fanno portatori e per quelli che la mettono in atto: il soggettista, gli sceneggiatori, i registi, e in ultima analisi, ma egualmente rilevante, come si è detto, la produzione, quella Titanus il cui nome campeggia all'inizio del film.

Guarini gioca sulla duplicità della cinepresa in tutto l'episodio. Nel corso dei provini, per esempio, si sarebbe potuto sostituire il punto di vista della cinepresa oggettiva con quello, soggettivo, dell'altra cinepresa che, nella finzione, faceva le riprese. Questo avrebbe mescolato i punti di vista, per così dire, confondendo i ruoli e mettendoci all'interno del farsi del film di Guarini: il nostro punto di vista di spettatori si sarebbe identificato con il suo di regista.

Guarini agisce diversamente: le aspiranti attrici vengono riprese lievemente di tre quarti, dalla cinepresa narrativa, simbolo del cinema tutto intero, che ci sta raccontando la storia. Una cinepresa che vuole distinguersi, dunque, dal work in progress dell'episodio, una cinepresa oggettiva e critica, dalla quale quel work in progress è sottoposto ad analisi.

Questa macchina da presa, tuttavia, sa bene di essere il raddoppiamento dell'altra, in un gioco di *mise en abyme* che il regista conduce in crescendo, fino al culmine della funzione autoriflessiva, raggiunto nel carrello che porta la cinepresa "oggettiva" a specchiarsi in quella di Guarini-Martelli durante il provino della Amendola e nel flashback che ne consegue.

Si ottiene qui un duplice significato metalinguistico: non soltanto il rispecchiarsi del cinema in se stesso, ma, proprio in virtù della genesi del flashback in dissolvenza dalla lente dell'obiettivo, la messa in gioco della funzione narrativa del cinema, e l'apertura di una deriva finzionale tanto più significativa perché prodotta nel momento più spinto di un

Emma Danieli

approccio che sembra prefigurare il *cinéma-vérité*: il momento del racconto di se stessi di fronte alla cinepresa.

Un'anticipazione di questo mischiarsi di verità e drammaturgia l'avevamo avuto nel provino di Emma Danieli, cui Guarini aveva chiesto di interpretare una telefonata al padre, e che aveva recitato un vero e proprio brano mélo. Questo provino riassume perfettamente il circolo vizioso di finzione e verità, che costituisce il filo conduttore di *Siamo donne*, lavorando il tema dell'arte dell'attore. Laddove il provino della Amendola tematizza il gioco di oggettività/soggettività dello sguardo, spingendosi con il riflesso del volto e il flashback in un'architettura narrativa più complessa.

Nella sequenza dei provini c'è anche un altro indice del rinvio circolare tra finzione e realtà: l'inclusione dei ciak. Il criterio con cui questi vengono inseriti sembra tener conto del fatto che i provini, pur inclinando sul versante del film inchiesta, tendono a diventare brani "recitati", funzionali al disegno narrativo complessivo. L'inserimento dei ciak sembra così indirizzato a ricontestualizzare i provini sul versante dell'inchiesta, bilanciando la loro valenza drammaturgica.

E qui possiamo accennare alla produttività di questa oscillazione volutamente irrisolta tra finzione e realtà per i giovani della Nouvelle Vague, in

Una scena dall'episodio *"Concorso 4 Attrici 1 Speranza"*

particolare Truffaut (pensiamo all'intervista della psicologa del riformatorio ad Antoine in *Les quatre cents coups*), Godard (*Masculin-féminin*, *Deux ou trois choses que je sais d'elle*), Rohmer (i *Contes moraux*, e non solo), e, insieme a loro, Rouch e Morin, autori di *Chronique d'un été*, che nel 1961 è presentato come il manifesto di quel *cinéma-vérité* che trova i propri antesignani non solo in Vertov e Ivens, ma anche, e forse più, nel neorealismo italiano in generale e in Zavattini in particolare.

Il prologo si conclude con un'ultima, definitiva, tematizzazione del cinema e di *Siamo donne*: le vincitrici del concorso si avviano verso la «prima intervista della loro carriera» (come dice un giovane Lello Bersani, anch'egli nella parte di se stesso), e avanzano verso lo schermo sul quale erano stati proiettati i provini; la cinepresa le segue in panoramica e le scavalca, effettuando alla fine uno zoom sullo schermo vuoto, campo di possibilità indefinite, luogo sul quale saranno scritte le storie dei successivi episodi.

La diva, il cinema, lo spettatore

Il posto di *"Concorso 4 Attrici 1 Speranza"* è dunque quello di un prologo riassuntivo dei temi generali di *Siamo donne*: il filmare, la finzione e

Anna Amendola ed Emma Danieli

la realtà, l'essere donna delle attrici, il divismo femminile, e, attraverso il divismo, la funzione spettatoriale.

La soggettiva iniziale dal taxi che si fa largo tra le concorrenti colloca il pubblico nella stessa posizione di Anna Amendola: lo spettatore diviene un potenziale attore, un potenziale divo della celluloide. Si è detto della quotidianità delle prime sequenze, di come gli opposti della grande casa produttrice e dell'uomo della strada finissero per toccarsi. Ebbene, la soggettiva della Amendola sembra dirci che siamo tutti dei divi potenziali: l'identificazione con il cinema, con le sue storie, con i suoi attori riflette un desiderio di mito che non si confonde con la mitomania ed è profondamente radicato nell'uomo qualunque, in noi e nel vicino della porta accanto. E, d'altra parte, la conclusione della vicenda tra Anna Amendola e sua madre, con l'assenso finale dato da quest'ultima al desiderio della figlia, va nella medesima direzione di una sdrammatizzazione del mestiere del cinema e del divismo.

Si introduce così il motivo dominante degli altri quattro episodi, il discorso che più di ogni altro doveva stare a cuore a Zavattini: la diva è lei stessa una donna di tutti i giorni incaricata, come il cinema che la promuove e la alimenta, di rappresentare il desiderio di mito e di "valore" che è proprio di tutti[5].

Il corpo frustrato della diva: Alida Valli

Il secondo episodio di *Siamo donne* ha come protagonista Alida Valli. Sui poster di cinque film scorrono, dal basso verso l'alto, i titoli di testa: *Alida Valli* (la grafia è la firma dell'attrice) – *diretta da* – *Gianni Franciolini*. Segno del progetto zavattiniano, la formula sarà ripetuta nei tre episodi successivi: la diva interpreta se stessa sotto la regia di.

Il prologo si era concluso con l'iniziazione di due giovani potenziali attrici. Gli episodi che seguono ci mostrano quattro figure mitiche del cinema italiano e internazionale che raccontano ciascuna un fatto della propria vita privata.

Narrate in prima persona con *voice over* dalle protagoniste, le quattro storie sono modulate in modo da risultare complementari e disegnare un'architettura del testo di sottile raffinatezza e notevole complessità. Se, infatti, tutti e quattro i racconti spogliano le attrici delle loro vesti mitiche, riconducendole alla loro concretezza di donne in carne e ossa agli occhi di se stesse e del pubblico, il modo in cui lo fanno, il senso dei quattro episodi, lo stesso discorso sul cinema che vi viene condotto presentano sfumature diverse, che riflettono le differenti personalità sia delle attrici sia dei registi che le dirigono.

Si può dire in prima approssimazione che il secondo episodio (Valli) e il quarto (Miranda) lavorano il tema del corpo della diva, un corpo frustrato, come vedremo, in relazione a due desideri-bisogni fondamentali: l'amore e la maternità[6]. Il terzo (Bergman) ci presenta, quasi a contrasto, una dimensione quotidiana realmente vissuta, poco intaccata dal divismo; e il quinto (Magnani) una teatralità che attraversa senza sensibili differenze la vita privata e quella che si svolge sul palcoscenico e sul set.

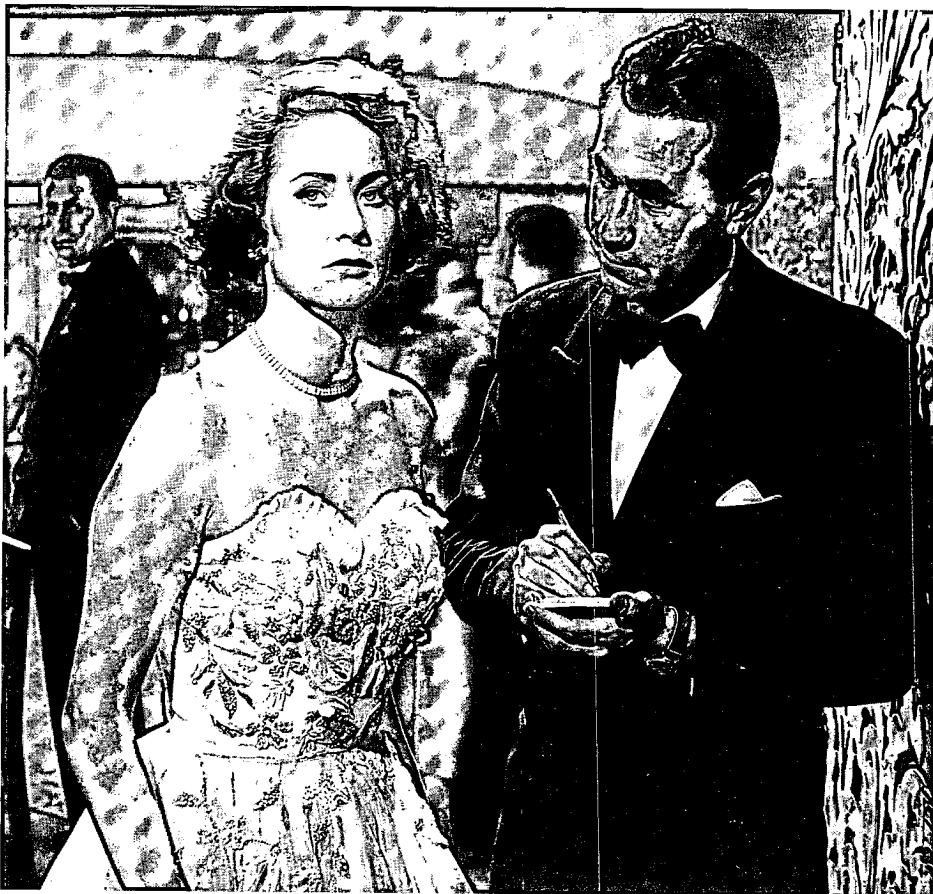
Protagonista in filigrana del secondo episodio è il corpo della diva, come si è accennato. La prima inquadratura mostra la Valli sdraiata sul lettino per il massaggio, coperta soltanto da un asciugamano, mentre Anna, la massaggiatrice, svolge il suo lavoro. Accanto, la fotografa scatta alcune istantanee, per le quali l'attrice libera i suoi capelli e si apre a un sorriso di circostanza. I dialoghi tematizzano lo spossessamento di sé cui la diva è sottoposta dal sistema cinematografico. Corpo e tematizzazione del cinema procedono insieme, sotto il segno dell'apparire, dell'immagine pubblica che prende il posto della realtà privata: Alida deve imparare a memoria una dichiarazione che dovrà fare alla stampa la sera, in occasione di una festa ufficiale cui non vorrebbe andare: «Noi del cinema siamo lieti di partecipare alla manifestazione...»[7].

Questa tematizzazione del medium prosegue nella scena successiva, alla festa: Alida balla con un produttore americano che parla solo di dollari, poi riesce a dribblare l'intervista di un giornalista che le pone le due domande canoniche sul "neorealismo" e sulla "crisi dei soggetti". Ed è an-

Alida Valli in una foto di scena

cora la tematizzazione del divismo che vediamo nell'accoglienza di cui la Valli è fatta oggetto al suo arrivo nella casa di Anna, dove è in corso la festa per il fidanzamento di quest'ultima con un giovane ferroviere.

In queste sequenze Alida è bellissima: nel suo bianco abito da sera, in décolleté, spicca in modo abbagliante tra gli altri personaggi. Quando viene fatta sedere nella poltrona (divertente per la sua leggerezza la gag della signora che, con qualche disappunto, deve cederle il posto, e che poi se lo riprenderà, in secondo piano, con un simpatico e pacato moto di orgogliosa testardaggine), la sua *voice over* dice che lei si sentiva come «una statua», che finì col sentirsi «ridicola» e con il capire, per la prima volta, «quanto sia sproporzionata, veramente sproporzionata, l'ammirazione che la gente ha per noi del cinema». La tematizzazione del medium si identifica con quella del divismo, del corpo della diva e del luogo immaginario della sua seduzione. E infatti, come vedremo, la storia che la Valli ci racconta è la storia di un desiderio di seduzione fuori delle regole del cinema, fuori della dimensione immaginaria dello schermo, e quindi di un desiderio vietato e vergognoso, una sorta di profanazione.

Il totale di questa inquadratura della poltrona è saturo di personaggi, in sintonia con una coralità che è frequente nel cinema italiano di quegli anni, e la profondità di campo ottenuta da Serafin si estende allo sfondo, oltre la finestra aperta, dove si scorgono, illuminate nella notte e perfettamente a fuoco, le strutture di una ferrovia e gli sbuffi del vapore delle lo-

Alida Valli in una foto di scena

comotive. Motivo, quest'ultimo, che viene ripreso ed evidenziato quando Alida, richiamata dal fischio della locomotiva, si affaccia alla finestra della cucina, e ancora poco dopo, quando va al balcone con il fidanzato di Anna. Inquadrata dalla finestra, la locomotiva nera con il fumo bianco prende per alcuni secondi l'intera inquadratura, avanzando di tre quarti verso di noi da destra verso sinistra.

Da questo momento in poi, il corpo della Valli cede il posto a una drammaturgia delle emozioni e delle psicologie. Il racconto è giocato sui volti, e lo «sguardo spaurito di Anna» durante il ballo è tra le cose indimenticabili del film.

Quando la Valli si decide a lasciare la festa, di nuovo la sua figura si staglia intera nel gruppo, e per qualche istante resta isolata sulla soglia di casa, ancora una volta estranea, irrimediabilmente sola. Subito dopo, la discesa rapida lungo le scale e la fuga in taxi, inseguita dai bambini che reclamano un autografo negato: coerente conclusione di un tentativo di evasione dal mito, di un tentativo di riaffermare la

realtà di un corpo che è invece iscritto senza scampo nell'immaginario cinematografico, in virtù di una investitura che ogni diva desidera e accetta, ma la cui origine va cercata nei bisogni sociali collettivi e nelle loro ritualizzazioni[8].

Il prologo si era chiuso con l'immagine dello schermo bianco e vuoto. Questo secondo episodio si conclude con l'ombra nera di un sottovia che invade l'inquadratura, mentre un ultimo fischio di treno occupa per intero il sonoro. Subito prima, la voce narrante della Valli aveva detto: «avevo voglia di piangere, non so se era il rimorso o la malinconia».

Mitizzazione del quotidiano e identificazione dello spettatore

L'episodio Valli è dunque la storia di un tentativo di fuga dalla propria immagine, attuato da una diva che per qualche momento vuole illudersi di poter tornare indietro, a uno stadio precedente l'iscrizione della propria femminilità nell'immaginario cinematografico, a una quotidianità perduta; anzi, per la Valli, esordiente nel cinema a soli sedici anni, quasi sconosciuta.

E che il tentativo fallisca lo sappiamo dal primo momento, non solo perché l'esito è implicito nelle prime frasi di Alida, ma anche e soprattutto perché questo racconto ci viene fatto da lei in persona, attraverso il cinema. Se una sua fuga dall'immaginario cinematografico avesse avuto successo (una qualunque fuga, al di là dell'avventura con il ferroviere), il suo corpo non sarebbe di nuovo ora davanti a noi, imprigionato nella pellicola, sottratto al tempo e allo spazio della realtà, immortalato perché reso fantasmatico.

E l'aspetto più interessante dell'episodio consiste forse nel fatto che vi è implicitamente tematizzata l'impossibilità, per un cinema della drammaturgia, di essere altro dall'immaginario. Ciò che qui accade, infatti, è che il movimento con il quale viene smitizzato il divismo è il medesimo movimento con il quale viene mitizzato il quotidiano: i ricordi di una stagione della semplicità, raccontati dalla *voice over* della Valli durante la scena del balcone nella quotidianissima casa della sua massaggiatrice, sono dati in forma drammaturgica, e divengono mito a loro volta. In forma analoga a quanto era accaduto nella finta telefonata di Emma Danieli al padre durante il provino, dove la "verità" del sentimento filiale aveva lasciato il campo a una drammatizzazione mélo un po' impudica. Impudica e sapientemente "popolare", proprio come il quotidiano mitizzato della Valli.

Ben più del documento (pressoché assente nell'episodio di Franciolini), questi brani melodrammatici costituiscono nel testo il vero varco offerto al processo di riconoscimento e identificazione da parte del pubblico. Ben più del documento, vale a dire dei brani di notazione

d'ambiente frequenti nel prologo. Ben più della soggettiva dal taxi di Anna Amendola. Il vero riconoscimento è qui, nella drammaturgia e nel melodramma, secondo una tradizione antica, che prosegue oggi nel cinema e ancor più nella televisione, dalla telenovela alle serie americane, fino ai recenti sceneggiati italiani di successo *Commesse*, *Un medico in famiglia*, *Una donna per amico*.

Il neorealismo zavattiniano come tendenza formale

Ecco allora che il neorealismo di Zavattini acquista una dimensione poco esplorata dai critici. Lontano da una semplicità troppo spesso scambiata per semplicismo (la «realtà delle cose», o la «trasparenza dello schermo» di Bazin, egualmente fraintesa), esso vive al contrario di una serie di contraddizioni produttive: tra documento e drammatizzazione, tra ripresa oggettiva e soggettiva, tra racconto e sguardo. Ne emerge un discorso formale sul cinema, e la ricerca di un nuovo rapporto con il pubblico. Una ricerca in atto, incompiuta, in cui coesistono le forme identificatorie tradizionali, che Zavattini, scrittore di successo, conosce e utilizza, e forme nuove, critiche, esterne alle drammaturgie, indirizzate a fare del pubblico una sorta di coautore del testo, facendogli condividere l'atto stesso della ricerca critica, l'interrogativo del cineasta sulle cose e sull'occhio che dà loro forma. Un occhio che non è incontaminato, ed è al contrario carico di tradizione, di valori, di categorie già definite; e tuttavia un occhio, quello del cinema, che più di ogni altro ha la possibilità di liberarsi del passato e di reinventare il mondo. È questa la contraddizione produttiva di Zavattini. Anzi, meglio: la contraddizione che Zavattini scorge nella storia del cinema, quando osserva, in sintonia con alcune delle posizioni più radicali delle avanguardie storiche, che la via storicamente privilegiata, e cioè "l'intreccio" narrativo, risponde solo in minima parte alle straordinarie possibilità che il cinema presenta nel metterci di fronte alle cose con un occhio e con un animo nuovi[9].

Zavattini sa bene che quella del cinema è una storia piena di antinomie, nelle quali anch'egli è compromesso. L'elemento più produttivo della sua proposta è l'aver favorito il ritorno di questo rimosso della storia del cinema, l'aver riaperto una dialettica troppo spesso negata. Proposta dunque tutt'altro che ingenua, sapientemente radicata nella percezione del medium, delle sue caratteristiche e delle sue possibilità.

Ancora sul corpo frustrato: Isa Miranda

Il discorso sul corpo frustrato della diva prosegue nell'episodio di Isa Miranda, dopo l'intermezzo a contrasto della Bergman, di cui parleremo tra poco.

All'inizio, in un lungo piano-sequenza di due minuti e mezzo, un car-

rello ci mostra la casa-sacrario dell'attrice, mentre la sua voce descrive in tono pacato, quasi distaccato, non privo di una punta di malinconico umorismo, i cimeli della sua carriera: i numerosi ritratti dipinti dagli amici pittori, le fotografie scattate in occasione dei suoi film, le sceneggiature, i ritagli stampa.

A differenza dell'episodio della Valli, il corpo della diva è dato qui in immagini che ci mostrano altre immagini: l'approccio è mediatizzato, Isa Miranda è all'inizio una voce che parla sui ricordi conservati nella sua casa museo. Verso la fine del piano-sequenza, dopo aver visto la sua mano sfogliare un album di fotografie, la vediamo a figura intera, che ci introduce ai copioni, e quindi assistiamo alla ginnastica, al trucco e all' "arredo" della diva, "ore e ore" di preparazione al lavoro sul set.

Questi primi minuti costituiscono, dunque, un'introduzione che tematizza il cinema, al quale l'attrice ammette di aver sacrificato il desiderio di maternità. Subito dopo, ha inizio il racconto vero e proprio: una sorta di flashback rispetto al presente della prima sequenza (un presente suggerito dalla voce della Miranda, dal momento che le immagini sono pressoché atemporali)[10].

Uscita sulla sua automobile dagli stabilimenti Titanus per tornare a casa, l'attrice percorre la periferia della città, raccogliendo a un tratto un bambino di circa otto anni, Giancarlo, ferito al braccio dall'esplosione di un carburo, e portandolo all'ospedale San Filippo (una soggettiva dall'auto ce ne fa varcare i cancelli).

Nella scena della medicazione, all'interno dell'ospedale, l'elemento drammaturgico è dominante, mentre le successive sequenze nella casa di Giancarlo, che costituiscono il cuore dell'episodio, sono giocate con finezza sul rapporto tra sceneggiatura e improvvisazione, come su quello tra la recitazione dell'attrice e la recitazione non professionale delle sorelline di Giancarlo, in particolare la piccola Paola, che sembra perfettamente a suo agio davanti alla cinepresa, della quale probabilmente non conosce la funzione.

In questo interno domestico Zampa e la Miranda sono bravissimi nel mantenere la misura, nell'ottenere il massimo di senso e di emozione con il minimo investimento "spettacolare". E non è un caso che qui il tempo del film ricalchi quello della realtà; come, per esempio, nella scena in cucina, che più di ogni altra sembra seguire il profilmico, con una prima inquadratura in piano-sequenza di un minuto e in profondità di campo. E poi nei tanti piccoli quadri, ripresi per lo più in continuità, con l'attrice che fa da innesco alle gags spesso naturali della piccola Paola, dai cucchiai di zucchero nel latte al riconoscimento della coperta, che evidentemente lo scenografo aveva tolto dal letto della bambina per metterla su quello utilizzato per le riprese.

E se può apparire vagamente retorico l'aver opposto il mondo proletario, ricco di emozioni e di sentimenti "naturali", all'ambizione e alla ri-

Isa Miranda

cerca del successo che è propria del mondo dello spettacolo, Isa Miranda è però talmente contenuta e autentica, nel raccontarci il suo rimpianto, e Zampa appare talmente disponibile nei confronti delle cose, che l'episodio acquista una forza e una simpatia particolari e una capacità di emozionare in modo sottile e profondo.

Una capacità che ci sembra dipendere dalla caratteristica formale dell'intero film, da quella dialettica tra aspetto drammaturgico e aspetto da cinéma-vérité che in questo episodio è spinta, più ancora che negli altri, verso il limite dell'improvvisazione.

Il quotidiano dell'anti-diva: l'episodio "Ingrid Bergman"

Tra la Valli e la Miranda, a contrasto, l'episodio dedicato alla Bergman, diretto da Rossellini, è composto di una storiella leggera, sceneggiata secondo la formula degli altri episodi (anche se con uno stile alquanto diverso, come vedremo), e di una serie di brevi interventi in cui l'attrice si rivolge direttamente allo spettatore, lo sguardo in macchina, per presentargli il raccontino, per concluderlo e per puntualizzarne alcune fasi[11].

Abbiamo visto quanto sia importante negli altri episodi la tematizzazione del cinema, e vedremo come in quello della Magnani sia importante la tematizzazione dello spettacolo. In questo di Rossellini, invece, il cinema non viene mai direttamente tematizzato; il che, tuttavia, non implica l'assenza di un'operazione metalinguistica, che vi è, anche se implicita, e appare anzi tanto più rilevante perché realizzata attraverso lo stile.

L'autobiografismo dell'episodio è totale: venendo in Italia, la Bergman aveva fatto una scelta di vita, aveva abbandonato il firmamento di Hollywood, di cui all'epoca era una stella di primissima grandezza, e ave-

Ingrid Bergman

va optato per il recupero di una dimensione più terrena, umana; la vita con Rossellini significava figli ed emozioni profonde e, sul piano professionale, la partecipazione a un contesto cinematografico del tutto diverso da quello dello studio system.

Pochi mesi prima delle riprese aveva dato alla luce le gemelle Isabella e Isotta, e nonostante vi fossero stati, quell'estate, motivi di inquietudine legati all'affidamento della figlia Pia, nata dal matrimonio con Petter Lindstrom, la proposta di Zavattini l'aveva probabilmente trovata in un momento di relativa sintonia interiore, dedita di buon grado al suo ruolo di madre (nel film appare anche Robertino, il primo figlio avuto da Rossellini, di poco più di due anni).

Il raccontino del pollo rappresentava, tra l'altro, una risposta implicita, la migliore che si potesse immaginare, agli scandali che pochi anni prima aveva sollevato il suo abbandono degli Stati Uniti e la sua unione con Rossellini, e che erano stati riproposti in occasione della causa per l'affidamento di Pia[12].

In ogni caso, l'interesse maggiore che questo episodio presenta per noi consiste nel suo stile, che lo fa sembrare a prima vista un Super8 di ricordi familiari, ma che manifesta una forza straordinaria proprio in virtù della relativa esiguità del soggetto.

A differenza degli episodi Valli e Miranda, girati prevalentemente in interni, questo della Bergman è quasi tutto in esterni, e di questa luminosità volutamente *naïve* conserva l'impronta anche nella sequenza finale, all'interno della villa.

Se tralasciamo le sequenze in cui l'attrice si rivolge direttamente al pubblico per introdurre e accompagnare la narrazione, l'episodio risulta composto di cinque brevi scene principali: la scoperta della devastazione delle rose e la ricerca del cane Lojacono; la scoperta del responsabi-

Franco Rossellini e Ingrid Bergman in una pausa della lavorazione

le e il primo incontro con la Signora Annovazzi; l'inseguimento del pollo; il secondo incontro con la Annovazzi; la cattura del pollo e la visita degli ospiti.

In tutte queste scene Rossellini mostra il suo stile diretto ed essenziale, in sede sia di riprese che di montaggio. Le prime danno all'immagine una qualità materica fortissima: la cinepresa è un occhio situato tra le cose, e queste, restituite sullo schermo "trasparente", conservano la loro materialità oggettuale. Al tempo stesso, questi materiali sono ai nostri occhi, inequivocabilmente, "cinema", in virtù di una trasformazione alchemica che li fa essere simultaneamente "come sono" e fantasmatici. Potere del

cinema, certo, di *tutto* il cinema, che trova però espressione esemplare in questo breve film e nella gran parte della pratica rosselliniana. Esemplarità che fa dell'episodio un testo che ci parla del cinema, un testo il cui carattere metalinguistico non è meno rilevante delle tematizzazioni che si sono segnalate negli altri episodi per il fatto di essere dato, appunto, nello stile. Questo motivo metalinguistico appare qui, al contrario, ancora più forte, perché radicalizza in termini di pratica registica l'assunto di fondo dell'intero *Siamo donne*: la possibilità di fare un cinema che catalizzi il reale, che ne sia rivelazione e costruzione al tempo stesso, che si alimenti dei materiali che riproduce; un cinema capace di rivelare costantemente il gioco di riproduzione/costruzione del reale che definisce il nostro stesso relazionarci alle cose, la fenomenologia della conoscenza.

Mediante il suo stile, l'episodio Bergman ci parla del cinema come arte fenomenologica per eccellenza, in virtù del bilanciamento che vi si realizza al massimo grado tra la materialità delle cose riprodotte e l'atto formale costruttivo della riproduzione.

Ecco allora un'altra ragione per la lievità della storiella: essa significa, certo, la quotidianità della vita (il lato della loro vita che Rossellini e la Bergman hanno deciso di mostrare al pubblico), ma significa anche e soprattutto la quotidianità del cinema, il suo continuo farsi, giorno per giorno, in un gioco di improvvisazioni vicinissimo al vedere e al conversare quotidiani.

Si spiega così il piacere di questo episodio: quello allegro e sdrammatizzato delle riprese, quello che prova lo spettatore nel vederlo. Si tratta, in entrambi i casi, del piacere legato a un intervento creativo veloce, essenziale, privo del pathos che un punto di vista romantico o accademico collega ancora oggi, nonostante tutto, all'arte; un intervento che si lascia condurre dalle cose, per interferire poi con loro quel tanto appena che induca il senso ad accendersi. Il senso, ma a partire dai sensi: continuità tra sensibilità e ragione, sensibilità sensata. È questa la grande lezione di Rossellini alla storia del cinema, una lezione che ha l'eguale solo in quella di Renoir. Ed è la lezione che ci viene da queste immagini somiglianti a schizzi di viaggio di un pittore geniale, così pieni di energia e così compiuti che non seguirà loro alcuna opera della quale sarebbero il promemoria.

Il montaggio riflette un identico criterio. Così, per esempio, le brevi inquadrature da cartolina illustrata del mare e della villa, inserite come francobolli nella prima sequenza, sono esattamente delle "foto ricordo" che vengono mostrate allo spettatore come tali, e come illustrazione per nulla sofisticata (o forse al contrario sofisticatissima, in virtù della sua apparente ingenuità) delle parole che l'attrice sta dicendo.

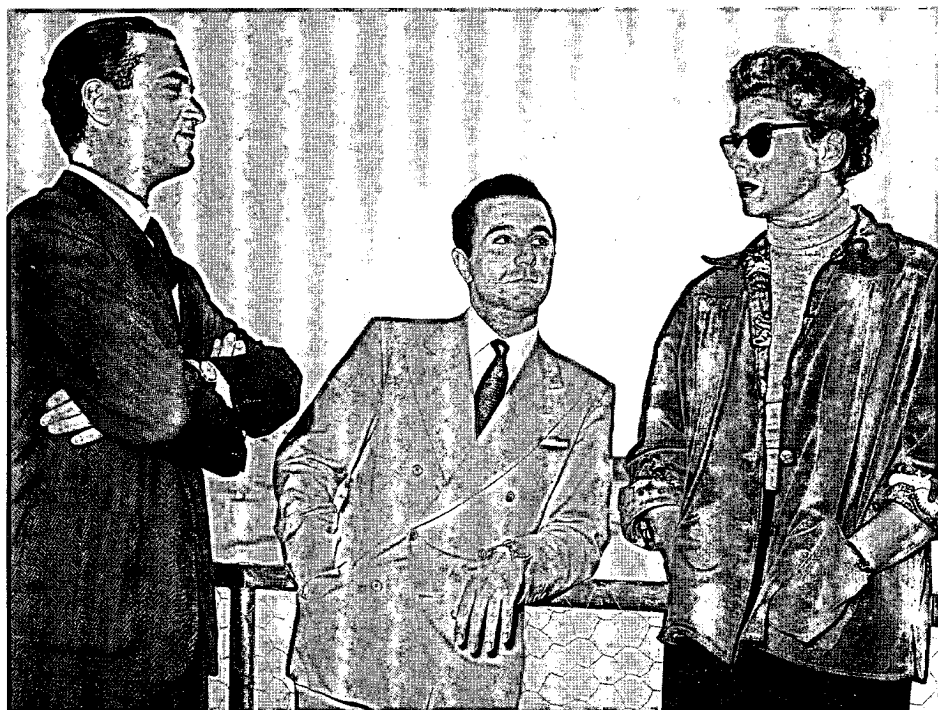
Questo stile spoglio è in realtà pura energia e, come aveva visto perfettamente Bazin, è estrema sofisticazione del mezzo.

Un'antinomia profonda del neorealismo: un cinema della realtà senza presa diretta del sonoro

A questo punto apriamo brevemente una questione che investe l'insieme del film e che l'episodio rosselliniano invita ad affrontare con cautela.

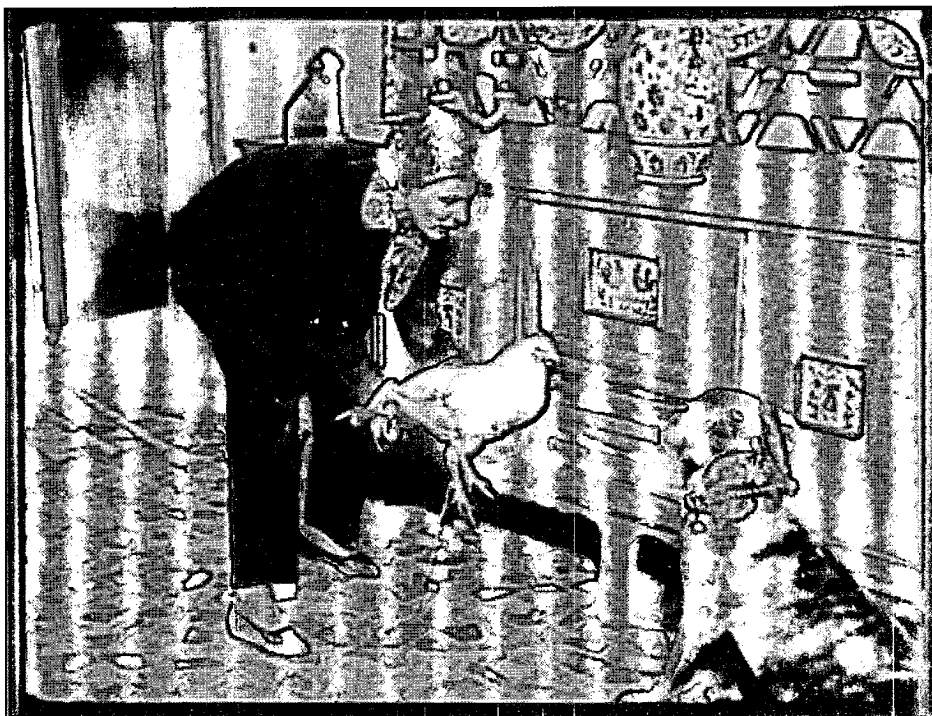
Si tratta della questione del doppiaggio. Nel capitolo 3a del video *Histoire(s) du cinéma*, intitolato *La monnaie de l'absolu* e dedicato al neorealismo italiano, Godard si stupisce del fatto che il cinema neorealista abbia potuto essere così grande pur non utilizzando la presa diretta del sonoro. Riportiamo per intero il brano di commento di Godard, perché segnala egregiamente l'altezza raggiunta dal cinema italiano di quegli anni (con un atteggiamento raro nel panorama del cinema internazionale di oggi), e ancor più perché mostra di comprendere perfettamente l'aspetto formale del neorealismo:

> Nel quaranta-quarantacinque non c'è stato cinema di resistenza. Non che non vi siano stati dei film di resistenza, a destra, a sinistra, qua e là, ma il solo film nel senso di cinema che ha resistito all'occupazione del cinema da parte dell'America, a un certo modo uniforme di fare il cinema, fu un film italiano. Non è per caso: l'Italia è stato il paese che si è meno battuto, che ha molto sofferto, ma che ha tradito due volte, e che dunque ha sofferto di non avere più identità, e se l'ha ritrovata con *Roma città aperta* è perché il film era fatto di persone senza uniforme. È la sola volta. I russi hanno fatto dei film di martirio, gli americani hanno fatto dei film di pubblicità, gli inglesi hanno fatto ciò che fanno sempre nel cinema: niente, la Germania non aveva cinema, non aveva più cinema, e i francesi hanno fatto *Sylvie et le fantôme*, i polacchi hanno fatto due film di espiazione, *La passeggera* e *L'ultima tappa* e un film di ricordi, *I dannati di Varsavia*, e poi hanno finito per accogliere Spielberg, quando "mai più questo" è divenuto "è sempre questo". Mentre invece con *Roma città aperta* l'Italia ha semplicemente riconquistato il diritto per una nazione di guardarsi in faccia, e allora è venuta la stupefacente messe del grande cinema italiano. E tuttavia c'è una cosa strana: come il cinema italiano abbia potuto diventare così grande dal momento che tutti, da Rossellini a Visconti, da Antonioni a Fellini, non registravano il suono con le immagini. Una sola risposta: la lingua di Ovidio e Virgilio, di Dante e di Leopardi era passata nelle immagini[13].

Queste parole vengono dette in *voice over* su immagini di *Roma città aperta*, *Stromboli*, *La terra trema*, *Ladri di biciclette*. A tratti sullo schermo appaiono dei cartelli, tra i quali «La caméra, è lo schermo», «Viaggio in Italia»; e, sul viso di Rossellini, «Le cose sono qui – perché manipolarle» (tra le due parti della frase, un'inquadratura di *Ladri di biciclette*); quindi, sul viso di Pasolini, «Un pensiero – che forma»; e, sul dettaglio di un volto dell'*Esaltazione della Croce* di Piero della Francesca, «Una forma – che pensa».

L'avv. De Simone, Goffredo Lombardo e Ingrid Bergman sul set

È una sintesi della lezione neorealista alla storia del cinema, l'espressione poetico-saggistica dell'essenzialità stilistica di cui abbiamo parlato. È anche il tentativo di far chiarezza su questa antinomia del sonoro nel cinema neorealista. In sostanza ci sembra che l'ipotesi proposta da Godard sia quella di un trasferimento di qualità formali dalla lingua al cinema: i cineasti italiani di quella stagione sarebbero in sostanza i nuovi poeti, nel senso che avrebbero rilevato le qualità formali precipue di una tradizione linguistica che risale alla latinità immettendole nelle immagini cinematografiche. Nelle immagini: vale a dire nella forma visiva delle immagini, la cui densità di senso, la cui "poeticità", sarebbe così alta da rendere il sonoro poco più di un accessorio. E la densità di senso delle immagini neorealiste sarebbe in questa relazione profonda con il reale, che rende le pratiche del neorealimo pratiche di ricerca e di sperimentazione formale.

L'ipotesi è seducente e di certo rispecchia una qualità profonda dei migliori film neorealisti. Ma l'assunto di fondo non convince pienamente. Pur essendo rara, infatti, la presa diretta del sonoro non è del tutto estranea al cinema italiano di quegli anni.

Per quanto riguarda *Siamo donne*, è ipotizzabile un ricorso congiunto (e variamente proporzionato da un episodio all'altro) sia alla registrazione diretta (in particolare, ma non solo, nell'episodio di Visconti) sia al doppiaggio.

Ingrid Bergman e il cane Lojacono

Per ora ci preme osservare che il doppiaggio in studio sembra rispecchiare quell'oscillazione tra drammaturgia e "verità" che sta alla base stessa del film. E bisogna aggiungere che a una sorta di presa diretta somigliano le voci narranti delle attrici. Non è un paradosso: la narrazione in *voice over*, per il fatto di non avere il suo corrispondente in immagini, salta per così dire il problema, e instaura una matericità del referente che è totale e non contraddetta da alcunché, poiché in questo caso il referente è esattamente la voce che udiamo registrata. E tuttavia, anche qui, l'elemento drammaturgico gioca un ruolo decisivo, dal momento che i testi recitati sono stati accuratamente preparati dagli sceneggiatori e sono, appunto, "recitati" in studio. Della presa diretta manca insomma, anche qui, il corollario costituito dall'improvvisazione.

Il doppiaggio in studio e il mix dei vari episodi sono in ogni caso eseguiti con grande professionalità, in modo da ridurre, almeno sul piano tecnico, l'effetto di discrepanza tra immagine e sonoro.

La vita come spettacolo: Anna Magnani

L'ultimo episodio, girato da Visconti con Anna Magnani protagonista, ripropone un esplicito discorso di carattere metalinguistico, giocato in pri-

Anna Magnani con il cane "da grembo" Mavà

ma istanza sulla tematizzazione di una spettacolarità ampia, che va al di là del cinema e investe la teatralità, l'arte della recitazione e in definitiva, in virtù della personalità della protagonista, la permeabilità del quotidiano al teatrale e viceversa. E tuttavia, innervato in questa tematizzazione, c'è un preciso discorso sul cinema, come vedremo.

Tra i cinque episodi è il più orchestrato, e contiene più di un collegamento con le altre opere di Visconti. Si può dire che l'elemento drammaturgico diventi qui il materiale stesso del film, e se l'episodio dialoga con il reale, lo fa per una via molto diversa da quanto accadeva nei brani di Guarini, Rossellini e Zampa, in un modo che ha analogie solo con l'episodio di Franciolini. Non si tratta infatti di dialogare con l'aspetto documentaristico del cinema, quasi totalmente assente. L'elemento drammaturgico abbraccia l'intero episodio, e l'elemento di *cinéma-vérité*, se così vogliamo chiamarlo, appare circoscritto alla voce narrante della Magnani, che tuttavia, coerentemente con l'impostazione data da Visconti, cede presto il passo al racconto sceneggiato. Il fatto raccontato, d'altra parte, si svolge dieci anni prima, come avverte la stessa attrice, dunque nel '42 o '43.

Il rapporto dell'episodio con il "reale" passa per la drammaturgia: l'ambientazione, Villa Borghese, il tassista, il vigile urbano, i carabinieri, il

teatro Quattro Fontane, ogni elemento è trasposto in chiave finzionale, ed è qui che trova la sua ragione e il suo significato.

Proprio per questo, non ci stupiamo di cogliere nel testo una quantità di riferimenti al cinema, un gioco intertestuale che Visconti attua con le proprie opere. Come per esempio l'anticipazione, nella scena della tenenza dei carabinieri, di un tipo di inquadratura e di scenografia che ritroveremo in *Senso*, girato pochi mesi dopo: l'ambiente di soli uomini in cui fa irruzione la Magnani, il cortile con la scalinata e con i militari affacciati alle finestre, l'atteggiamento ozioso e i costumi dei carabinieri fuori servizio.

E poi, la Magnani che occupa la scena, che la riempie di sé, mattatrice prorompente, in ideale continuità con i suoi personaggi: dalla Pina di *Roma città aperta* alla Lydia de *Il bandito*, dall'onorevole Angelina alla donna innamorata de *La voce umana* e alla Nannina de *Il miracolo*, dalla Maddalena di *Bellissima* alla Camilla de *La carrozza d'oro*. E non va dimenticato, come ricorda Lino Micciché, che «*Bellissima*, *Anna* e *La strega bruciata viva* hanno in comune sia il tema del divismo che la partecipazione di Cesare Zavattini quale autore della sceneggiatura o del soggetto»[14].

Nelle sequenze ambientate al Quattro Fontane, entra in gioco il teatro, e più in particolare il varietà, genere che per la sua popolarità segnala il confine sottile ed evanescente che divide il teatro dalla vita[15]. Un confine che i corpi delle soubrettes mettono continuamente in discussione e che la Magnani nel ruolo di una fioraia ambulante riconferma ed elimina con lo stesso gesto: il gesto formale di una canzone che ripropone il rapimento estetico e nostalgico nei confronti di una città e di uno stile di vita che non sono più.

Se tutto questo è vero, allora il ricorso alla drammaturgia acquista qui un forte valore simbolico, assente da quello attuato negli altri episodi (salvo forse il caso del melodramma nel brano di Guarini): esso non serve solo a mettere in scena il racconto, ma acquista il valore di un discorso implicito sull'atto stesso della messinscena e sull'arte dell'attore come confine, labile ma decisivo, tra realtà e spettacolo[16].

Tra la Roma delle scene *en plein air* (Villa Borghese, Piazza del Quirinale) e quella dipinta sul fondale del varietà c'è lo scarto costituito dalla finzione ritualizzata del teatro, una finzione impossibile, al cinema, condannato a significare attraverso l'intermediazione del "reale", come osserva Bazin.

Si comprende allora la funzione che Visconti assegna alla Magnani: ritualizzare il cinema, incarnare a livello mitico una Roma troppo concreta, di cui si vuole cogliere l'anima. La Magnani è per questo l'unica autentica "diva" di *Siamo donne*, l'unica che recitando se stessa inveri il mito e il rito dello spettacolo. Curioso paradosso, dal momento che proprio lei ci appare, tra tutte, la più "quotidiana", la più carnale, la più "vera".

Ma è il paradosso stesso del cinema, a ben vedere, la realizzazione di

Luchino Visconti e Anna Magnani sul set

una sintesi propriamente cinematografica, quella del corpo mitico della diva, celebrazione di un concreto immaginario, ritualizzazione di un sogno popolare nato cent'anni fa.

In questo aver attuato il rito dello spettacolo cinematografico consiste la dimensione metalinguistica dell'episodio di Visconti, al di là di ogni tematizzazione del cinema. In modo opposto e paradossalmente coincidente con quello di Rossellini: lì l'esclusione del rito ritrovava l'occhio del cinema, qui l'immaginario cinematografico è ritrovato nel corpo ritualizzato della diva. E

Luchino Visconti e Anna Magnani sul set

l'inclusione del teatro nel testo, con la sua atmosfera nostalgica e sognante, è il segnale di questo trasferimento di ritualità e di capacità simbolica dal teatro al cinema, dal concreto tangibile al concreto immaginario.

Il percorso è compiuto: *Siamo donne* ci ha mostrato che il gioco delle aspiranti dive affonda le sue radici in un altro gioco più profondo e oscuro, dove si agitano bisogni profondi e sogni vertiginosi, e la celebrazione misteriosa della transustanziazione del corpo dell'attore. La constatazione è diventata problema, il sociologico sacralità laica, la ricerca dell'uomo sperimentazione dell'arte, e l'interrogativo sul cinema a sua volta, circolarmente, ricerca dell'uomo.

E qui, in questa coscienza mediatica innervata di umanesimo, ritroviamo Zavattini, non solo ideatore ma anche motore interno del film. Ne ritroviamo tutta la complessità, troppo spesso, è bene ripeterlo, sottovalutata dai contemporanei che di Zavattini coglievano per lo più (e certo giustamente) l'altissima professionalità e la prolificità, tendendo a collocare nel limbo delle utopie quello che invece era – e lo vediamo bene oggi – profonda coscienza dell'operare del sistema dei media sull'uomo moderno.

Per questa via, accanto al decisivo aspetto formale della rivoluzione neorealista proposta da Zavattini, anch'esso sottovalutato nel nostro Paese,

possiamo ripensare questa zona del neorealismo anche come luogo di una riflessione massmediologica tutt'altro che irrilevante. Una riflessione che non è di tutto il territorio neorealista e che è anche minoritaria, superata da altre tensioni, più direttamente morali, politiche, ideologiche; ma che invita oggi il critico e lo storiografo ad approfondimenti nuovi, basati su un'attenta analisi dei testi e sul loro collocamento nel contesto costituito dall'industria culturale dell'epoca e dal rapporto tra le pratiche di scrittura (soggetti e sceneggiature), di regia e di produzione.

1. La durata degli altri episodi è circa 17 minuti per la Valli e per la Bergman, poco più di 20 per la Miranda e quasi 21 e mezzo per la Magnani. L'episodio di Guarini, ampliato rispetto al progetto iniziale, fu l'ultimo ad essere girato.
2. Ci sia consentito rinviare in proposito alle nostre voci *Modernità*, *Sperimentalismo* e *Utopia*, alla voce *Neorealismo* di Mino Argentieri e alla voce *Soggetto e sceneggiatura* di Lino Micciché, in *Lessico zavattiniano*, a cura di Guglielmo Moneti, Marsilio, Venezia, 1992; come pure al capitolo *Uomo totale, cinema del frammento* del nostro *Il concetto di modernità nel cinema*, Pratiche, Parma, 1993.
3. L'utilizzazione di questo termine, coniato nel contesto degli studi sul cinema delle origini, non è arbitrario come potrebbe sembrare, se solo pensiamo all'importanza che Zavattini attribuiva alle possibilità insite nel dispositivo cinematografico all'inizio della storia del cinema (cfr. per esempio la relazione di Zavattini al Convegno internazionale di Perugia del settembre 1949, ora in Cesare Zavattini, *Neorealismo ecc.*, a cura di Mino Argentieri, Bompiani, Milano, 1979, pp. 61 e sgg.).
4. A questo motivo profondo del film non deve essere stata estranea la collaborazione alla sceneggiatura di Luigi Chiarini.
5. Zavattini è autore di almeno altri due soggetti di film su attori: nel 1952 su Lamberto Maggiorani e nel 1962 su Maurizio Arena. Cfr. Cesare Zavattini, *Basta coi soggetti!*, a cura di Roberta Mazzoni, Bompiani, Milano, 1979, rispettivamente pp. 35 e sgg. e pp. 188 e sgg.
6. Le due attrici vivevano in quel periodo situazioni piuttosto diverse: la Valli aveva rotto il suo contratto hollywoodiano, ed era venuta in Italia per girare un film, lasciando a Los Angeles i figli, dei quali sentiva profondamente la mancanza (come lei stessa dice in apertura di episodio); la Miranda, stando alle sue dichiarazioni, si trovava invece in un momento piuttosto tranquillo della sua vita, e il fatto narrato dall'episodio aveva fatto affiorare un rimosso.
7. La formuletta «noi del cinema», che sarà ripetuta dalla Valli nella casa di Anna e che oggi sarebbe difficilmente proponibile, rinvia a una concezione vagamente ingenua dell'ambiente cinematografico: il sentimento di appartenenza a una casta di recente costituzione e non necessariamente di nobili natali.
8. Singolare coincidenza di discorso con il renoiriano *La carrozza d'oro*, girato a Cinecittà pochi mesi prima, con Anna Magnani protagonista, nel cui finale Camilla (la Magnani, appunto), un'attrice della Commedia dell'Arte, accetta la solitudine del

palcoscenico. Celebrazione dell'arte dell'attore come sacerdozio, espressione del livello immaginario di ogni spettacolarità, questo film presenta più di un punto di contatto con *Siamo donne*: anch'esso interamente metalinguistico, anch'esso legato ai nomi della Magnani e di Visconti, che in un primo tempo ne avrebbe dovuto assumere la regia (come ricorda lo stesso Renoir e come conferma Lino Micciché, *Luchino Visconti. Un profilo critico*, Marsilio, Venezia, 1996, p. 23), anch'esso con un'attrice come protagonista e con un discorso sulla seduzione che lo percorre.

9. Cfr. il già citato *Il concetto di modernità nel cinema*, pp. 157 e sgg.

10. Queste immagini sono un buon esempio di quello che Metz, nella sua Grande Sintagmatica, chiama «sintagma a graffa». Cfr. Christian Metz, *Semiologia del cinema*, Garzanti, Milano, 1972, pp. 183-184.

11. Questi interventi diretti sono stati girati in un secondo momento, a distanza di alcuni mesi dalle riprese del corpo narrativo principale dell'episodio.

12. Che le era stato negato, come scrive Gianni Rondolino nel suo *Rossellini*, UTET, Torino, 1989, pp. 196-197. Rondolino ricorda anche che l'avvocato di Lindstrom aveva letto parte di un discorso del senatore Johnson, che dipingeva Rossellini come un "drogato", un uomo immorale e un collaboratore dei nazisti durante la guerra.

13. La traduzione è nostra.

14. Lino Micciché, *Visconti e il neorealismo. Ossessione, La terra trema, Bellissima*, Marsilio, Venezia, 1990, p. 197, nota 20.

15. Su questo rapporto è impostato il saggio di Millicent Marcus *Cane da grembo o carne in scatola? Il divismo in "Anna" e "La strega bruciata viva"*, in *Studi viscontiani*, a cura di David Bruni e Veronica Pravadelli, Marsilio, Venezia, 1997, pp. 107-120. La Marcus nota anche che la tendenza della Magnani «a trasformare ogni luogo in un teatro offre la metafora spaziale dominante di *Bellissima*, in cui prevale l'immagine di Roma come una città costituita da una serie di palcoscenici, studi e schermi» (*id.*, p. 110, nota 7).

16. La Camilla de *La carrozza d'oro* dice verso la fine del film di non sapere «dove finisce il teatro e dove la vita comincia». Altri due giochi intertestuali possono essere stabiliti tra Renoir e Visconti a partire da questo episodio: il primo riguarda *French cancan*, girato da Renoir negli ultimi mesi del 1954, e più in particolare (oltre al mondo del varietà) il personaggio di Esther Georges (curiosamente interpretato da Anna Amendola), ultima scoperta dell'impresario Danglard, che sulla scena del Moulin Rouge fa la parte di una cantante di strada; il secondo, nella medesima direzione, riguarda *Le petit théâtre de Jean Renoir* (1969), dove l'episodio *Quand l'amour meurt* mostra Jeanne Moreau che canta la canzone del titolo su di un palcoscenico teatrale.

I titoli di testa

Una produzione
TITANUS
COSTELLAZIONE
GUARINI
Realizzata
a totale beneficio dell'erigenda
Casa di Riposo degli
Artisti Cinematografici Italiani

Siamo donne

Un film ideato da
CESARE ZAVATTINI

Con la collaborazione delle attrici
(in ordine alfabetico)

INGRID BERGMAN
ANNA MAGNANI
ISA MIRANDA
ALIDA VALLI

---

e dei registi
(in ordine alfabetico)

GIANNI FRANCIOLINI
ALFREDO GUARINI
ROBERTO ROSSELLINI
LUCHINO VISCONTI
LUIGI ZAMPA

---

e delle aspiranti attrici
che hanno partecipato al concorso
"4 ATTRICI 1 SPERANZA"

Commento musicale di
ALESSANDRO CICOGNINI
EDIZIONI NAZIONALMUSIC, MILANO

Produttore delegato
ALFREDO GUARINI

Stabilimenti di produzione Titanus
Sviluppo e stampa TECNOSTAMPA

"Concorso 4 Attrici 1 Speranza"

Direttore della fotografia
OTELLO MARTELLI A.I.C.

Collabor. scenegg. LUIGI CHIARINI
Aiuto regista NICOLÒ FERRARI
Montaggio MARIO SERANDREI

Direttore di produzione
ELIO SCARDAMAGLIA A.D.C.
assistito da
VICO VACCARO
GIANCARLO CAMPIDORI

Le vincitrici del concorso
ANNA AMENDOLA
EMMA DANIELI
e
CRISTINA DORIA
CRISTINA FANTON
MADELEINE FISHER
LUCIANA GALLO
MARIA CRISTINA GRADO
MARIA GRAZIA JACOMELLI
DONATELLA MARROSU
GINA MELLUCCI
MARIA TODISCO

Diretto da
ALFREDO GUARINI

Alida Valli

Diretta da
GIANNI FRANCIOLINI

Direttore della fotografia
ENZO SERAFIN A.I.C.

Collab. scenegg. GIORGIO PROSPERI
Aiuto regista MARCELLO DI LAURINO
Montaggio ADRIANA NOVELLI

Direttore di produzione
MARCELLO D'AMICO
assistito da
GIORGIO RIGANTI
e PIETRO NOTARIANNI

Ingrid Bergman

Diretta da
ROBERTO ROSSELLINI

Direttore della fotografia
OTELLO MARTELLI A.I.C

Collab. scenegg. LUIGI CHIARINI
Aiuto regista NICOLÒ FERRARI
Montaggio IOLANDA BENVENUTI

Direttore di produzione
MARCELLO D'AMICO
assistito da
GIANCARLO CAMPIDORI

Isa Miranda

Diretta da
LUIGI ZAMPA

Direttore della fotografia
DOMENICO SCALA A.I.C.

Collab. scenegg. LUIGI CHIARINI
Aiuto regista GIOVANNI LOY
Montaggio ERALDO DA ROMA

Direttore di produzione
MARCELLO D'AMICO
assistito da
GIANCARLO CAMPIDORI

Anna Magnani

Diretta da
LUCHINO VISCONTI

Direttore della fotografia
GABOR POGANY A.I.C.

Collab. scenegg. SUSO CECCHI D'AMICO
Aiuto regista FRANCESCO MASELLI
Montaggio MARIO SERANDREI

Direttore di produzione
ELIO SCARDAMAGLIA A.D.C.
assistito da
VICO VACCARO
GIANCARLO CAMPIDORI

Nota sul restauro di *Siamo donne*

La Scuola Nazionale di Cinema e il canale via satellite Cine Classics, in collaborazione con la casa di distribuzione Ripley's Film, hanno elaborato un progetto che prevede la preservazione e il restauro di 14 film italiani realizzati tra il 1934 e il 1957. Il primo titolo della lista è *Siamo donne*, presentato nella versione restaurata il 4 marzo 1999 al Palazzo delle Esposizioni di Roma.

Per il restauro di *Siamo donne* si è partiti da un negativo originale nitrato già soggetto a parziale processo di decomposizione chimica, con la conseguente perdita di intere scene. Si è, dunque, fatto ricorso a un lavanda sonoro di prima generazione, da cui è stato stampato un duplicato negativo di sicurezza, utilizzato per integrare le parti perdute.

Il restauro della colonna sonora è stato ottenuto intervenendo con un avanzato sistema digitale di trattamento del suono: il Cedar Advanced System. La colonna ottica del lavanda è stata trasferita direttamente sull'hard disk del Cedar, il Fairlight MFX Digital Workstation, che ha reso possibile l'eliminazione degli elementi di disturbo, come il forte fruscio di fondo o i salti di audio derivanti da giunte, rotture, graffi. L'attivazione del sistema di controllo THX monitor system ha consentito di riequalizzare il suono mantenendo intatte le frequenze della colonna originale, che è stata infine trasferita sul nuovo negativo sonoro 35mm in Dolby SR, per permettere la proiezione in mono delle nuove copie positive nelle sale cinematografiche non più dotate del vecchio sistema di lettura del sonoro.

Dopo i due interventi di restauro, sull'immagine e sul suono, si sono così ottenuti due elementi negativi di conservazione e/o duplicazione dai quali è stato possibile ricavare le nuove copie destinate alle proiezioni.

Il controllo incrociato dei materiali di prima generazione ha peraltro consentito di integrare la copia definitiva con circa 10 minuti di scene che risultavano tagliate nelle copie attualmente e precedentemente in circolazione.

Histoire(s) du cinéma
Capitolo 2b. *Fatale beauté*, p. 169

Histoire(s) du cinéma. Il libro

Alberto Farassino

L'uscita di un libro firmato Jean-Luc Godard non è in sé una novità (anzi, è ancor fresco di stampa e di redazione il secondo tomo della raccolta completa dei suoi scritti cinematografici, relativo agli anni 1984-1998) né può stupire che dalla sua attivissima fabbrica di "suonimmagini" escano anche parole e scritture. Ma l'aspetto materiale con cui queste sue *Histoire(s) du cinéma* si presentano è ugualmente motivo di qualche sorpresa. Non tanto per la mole e il peso dell'opera, certo considerevoli in assoluto e inusuali per un regista che non ha mai praticato formati kolossal: ma i quattro volumi in cofanetto rispondono a un principio di precisa corrispondenza con le quattro (anche se sdoppiate e in realtà otto) *Histoire(s) du cinéma* video-televisive, realizzate tra il 1988 e il 1997, di cui essi sono dichiaratamente una ampia trascrizione o forse piuttosto una "stampata". Ciò che invece più colpisce è, al di là del bianco contenitore in cartone, quella loro copertina color paglierino, con i filetti e i caratteri in rosso e nero caratteristici della Gallimard detta "blanche", che si è abituati ad associare a tanti classici francesi del '900 e in ogni caso non certo al cinema ma ad un'idea alta e quasi istituzionale di letteratura.

Certo, sappiamo che non da ora Godard ha avviato un suo confronto estetico con la classicità, culminato cinematograficamente con *Passion* ma passato poi anche per esplicite e disinvolte identificazioni personali, come nel finale del suo "autoritratto" *JLG/JLG*, in cui egli rivendica a sé la stessa immortalità dei poeti cantata da Ovidio. E lo choc di queste copertine così letterarie e poco cinematografiche è parzialmente attutito dal fatto che su ognuna di esse, a differenza che per un Proust o un Sartre, all'interno della tradizionale e austera "gabbia" Gallimard, appare comunque un fotogramma o meglio un videogramma a colori. Un'immagine ogni volta diversa che trasferisce e immobilizza nella stampa schermate ed effetti video, sovrimpressioni o "incrostazioni", macchie, sfondamenti e sgranature con scritte sovrapposte e illeggibili, in una evidente scelta di bassa definizione e ambigua decifrabilità. Come a ribadire che in Godard la classicità presuppone sempre, e anzi materialmente contiene, la modernità. E certamente egli non avrebbe conquistato l'una senza l'altra, così come appunto non dimenticava né il cinema

Capitolo 3a.
La monnaie de l'absolu, p. 42

classico né la sua storia quando, ed erano quarant'anni fa, inventava la modernità cinematografica.

Ma restando nel peri-testo di questo oggetto editoriale o, se si preferisce, continuando a toccarlo, soppesarlo e sfogliarlo prima di iniziarne una vera lettura, altre osservazioni e associazioni si impongono. L'editore è dunque Gallimard, come tradizionalmente indicato al piede della copertina, ma la stessa posizione della quarta di copertina e il copyright delle pagine interne precisano invece Gallimard-Gaumont. Non è un semplice caso di coedizione e subito viene in mente una frase che leggeremo tra poco ma che già abbiamo ascoltato nella versione video e visto citare spesso nelle recensioni: «Howard Hughes, produttore di *Citizen Kane* e padrone della TWA, come se Méliès avesse diretto la Gallimard e insieme le Ferrovie dello Stato». Godard non è arrivato a quel punto, nel senso che non è il padrone dell'impresa, come certo gli piacerebbe, ma è riuscito almeno per una volta, e sotto il suo nome, ad associare le due più storiche marche francesi nel settore dei libri e in quello del cinema. E il matrimonio si è effettuato (prima dicitura del libro, ancora fuori testo) «col concorso del Centre National de la Cinématographie» e dunque almeno indirettamente con l'intervento ufficiale dello Stato francese. Anche se si è celebrato materialmente, o consumato fisicamente (ed è l'ultima frase del libro) il 5 novembre 1998 «per i tipi della tipografia Arte grafica a Verona in Italia». Il che non è tanto indice di globalizzazione culturale

Capitolo 3a.
La monnaie de l'absolu, p. 43

europea quanto di risparmio editoriale, cui anche lo Stato non è insensibile. Poiché il cinema, insegna Godard, è sì arte e poesia, ma anche «petit commerce», e si gira e si stampa dove costa meno.

Continuando a interrogare la grafica e l'impaginazione si noterà poi che il titolo di copertina *Histoire(s) du cinéma* non è ripetuto come d'uso nel frontespizio e che anzi questo propriamente non esiste, sostituito da una pagina che reca una sorta di sottotitolo che non ha alcun titolo "sopra": «introduction à une véritable histoire du cinéma la seule la vraie» (virgole e maiuscole mancano). Il riferimento è ovviamente alla sua prima *Introduzione alla vera storia del cinema*, quella pubblicata da Albatros nel 1980 (e in Italia dagli Editori Riuniti due anni dopo), che questa frase sembra voler liquidare per sempre, come quando i produttori hollywoodiani eliminavano dalla circolazione il film di cui avevano realizzato il remake. Ma se è vero che le due opere sono molto diverse, e che l'idea godardiana di storia del cinema si è nel frattempo molto evoluta, esse hanno almeno una cosa in comune, l'essere formalmente una registrazione di qualcosa d'altro: allora, un ciclo di lezioni-conferenze tenute a Montréal, ora, come si è detto, le quattro od otto trasmissioni televisive. Poiché la storia (e non solo le storie, come diceva il regista di *Passion*) non può cadere dal cielo, e se l'autore è un regista è normale che essa provenga da un suo film.

Infatti i titoli delle otto puntate televisive rimangono invariati anche

nelle otto parti del libro e vengono ricordati nella pagina successiva al falso frontespizio, in quello che può rappresentare un sommario ma che viene ripetuto identico all'inizio di ogni volume:

1a tutte le storie
1b una storia sola
2a solo il cinema
2b fatale bellezza
3a gli spiccioli dell'assoluto
3b una nuova onda [ma anche "una vaga novella"]
4a il controllo dell'universo
4b i segni in mezzo a noi

Chi ha visto le video-storie sa però che questi loro titoli non sono univoci come i sommari vogliono suggerire: varie puntate si annunciano con più d'un titolo e in ogni caso riprendono quasi sempre anche quello della puntata precedente, replicando e intrecciando dei "génériques" mai così generici e riconfermando una pratica di titolazione debole o ambigua, e tendenzialmente nulla, che Godard da tempo persegue. Come a ribadire che il cinema non è nominazione o definizione di immagini e ruoli, non è sovrapposizione di un titolo a una storia o di una parola a una cosa. Le parole del cinema sono semmai da sovrapporre fra loro o da dislocare su altre immagini, per rilanciarne e moltiplicarne il senso invece di rinchiuderlo in esatte corrispondenze codicali.

E dunque anche un libro di Godard può essere fatto, come tanti, di parole e immagini, ma in esso le prime non sono mai la didascalia delle seconde, così come raramente le immagini saranno semplici "illustrazioni" delle parole. Ogni incontro di scritte e di immagini, ogni pagina e ogni sfogliare di pagina, dovranno produrre nuove associazioni e nuove suggestioni. Non sarà un caso che una delle prime immagini scritte (i consueti "cartelli" godardiani) che appaiono nel primo volume, inserita fra l'altro in una serie che anticipa nuovamente tutti gli altri titoli, riproduca un vecchio e famoso titolo godardiano, «montage mon beau souci». Non si può fare a meno del montaggio, croce e delizia (è sempre stato difficile tradurre quel «souci») del cineasta, e si deve invece evitare il doppiaggio.

Il principio del non raddoppiamento fra parole e immagini è confermato anche dagli indici dei nomi, che ogni volume reca scrupolosamente nelle ultime pagine e che riportano i titoli dei film, degli autori (cineasti e non) e dei fotografi citati nel testo. Ma senza far loro corrispondere alcun numero di pagina. E si può già essere contenti se l'elenco è completo o comunque abbastanza ampio, e quasi "in ordine di apparizione", non come nei precedenti libretti *JLG/JLG* e *Forever Mozart* – anch'essi trascrizio-

Capitolo 2a. *Seul le cinéma*, p. 15

ni dei rispettivi film e in qualche modo prove a basso costo di questo – in cui indici molto succinti e assai poco ordinati sembravano voler ulteriormente confondere il cercatore di citazioni. Qui è semmai la frequente ripetizione nel testo di frasi o fotogrammi tratti dagli stessi libri o film (magari in quei montaggi alternati a flash che Godard usa spesso nei suoi video, come particolari dissolvenze incrociate per passare da una sequenza all'altra) ad escludere un indice completo e puntuale che risulterebbe faticosamente ripetitivo. Ma il vero motivo non è tecnico e rimanda sempre al rifiuto delle corrispondenze biunivoche, della didascalicità in tutti i sensi del termine.

Il risultato è che gli indici finali diventano qualcosa d'altro, non più strumenti di consultazione o convenzioni dell'apparato editoriale ma elenchi di *auctoritates* e quasi poemi o commiati in versi, in cui ogni rigo è un titolo di un film citato, e dunque amato:

Pierrot le fou [sì, è il primo]
Tempeste sull'Asia
La finestra sul cortile
Rapporto confidenziale
Il prato di Bežin
Quando la città dorme
Nick's movie
The Band Wagon

Viene in mente l'elencazione di Michel-Ange e Ulysse in *Les carabiniers*, anche se i due ingenui soldatini credevano che le parole e le immagini fossero cose: le piramidi, la torre di Pisa, lo Zeppelin, i magazzini Lafayette, Brigitte Bardot... Ma anche per Godard quei nomi e titoli sono il bottino di una conquista, il sommario di una vita di visioni e di letture. Trasformato da "indice" in elencazione omerica, in genealogia e parata di dei e di eroi. In poema appunto.

Poiché questo è il dispositivo , e insieme l'effetto, della "traduzione" dall'opera video al libro. Ciò che in essa era oralità – in ognuna delle sue possibili manifestazioni: voce off o dialogo, lettura o declamazione o meditazione o sussurro – diventa parola scritta e, per l'effetto automaticamente metrico degli a-capo e degli spazi bianchi della pagina, verso di un discorso poetico. Il ritmo e le pause, il bianco e il silenzio (anche il silenzio delle immagini) trasformano la prosa in poesia, il cinema e il video in letteratura, degna dunque di certi editori e di certe copertine.

Le parti scritte del libro riproducono quello che nelle *Histoire(s)* televisive era il "parlato"; mentre ciò che era già scrittura e cioè titoli, cartelli e naturalmente gioco sostitutivo di sillabe e lettere viene riprodotto esclusivamente nelle immagini, le sole che possono conservare le sovrimpressioni, i colori, gli intrecci, la visualità insomma della parola scritta godardiana.

I due ordini di scrittura, quelle che trascrivono il parlato e quelle che riproducono scritture precedenti – detto altrimenti le scritture tipografiche e quelle visive – non corrispondono invece ad alcuna distinzione enunciativa fra diversi parlanti o statuti linguistici. È vero che le prime trascrivono spesso, e diciamo pure solitamente, quel che nell'opera video era la voce dell'autore. Ma non solo e non sempre. E in ogni caso non tutto quel che in essa il personaggio Godard diceva o leggeva o mormorava era parola o pensiero "di" Godard: senza essere distinte da marcature o particolari intonazioni, molte erano frasi tratte da libri e film, o versi di altre poesie che il

Capitolo 2b. *Fatale beauté*, p. 140

flusso verbale godardiano aveva fatto proprie, come accade ormai da tempo nei "dialoghi" dei suoi film. Ora l'omologazione tipografica (che pure consentirebbe varie forme di differenziazione attraverso caratteri, corsivi, virgolette, ecc.) accentua ancor di più l'indistinguibilità, rende impossibile o privo di senso chiedersi chi stia parlando. Oppure chiedersi dove inizino e dove finiscano i discorsi e le frasi, poiché né maiuscole né punteggiature ordinano e scandiscono i periodi. Solo la materialità degli spazi e delle pagine può stabilire scansioni o cesure.

Viene liquidata così la questione, che a lungo è sembrata così essenziale parlando di Godard, della "citazione": che appunto, come anche qui

Capitolo 4b. *Les signes parmi nous*, p. 150

si vede, presuppone delle virgolette, delle note, delle marche di alterità che ora Godard rifiuta e che la sua scrittura elimina annullando anche le peculiarità fonologiche che il video non poteva cancellare (la sua riconoscibilissima voce e le sue esse sibilanti). Qui, sulle pagine del libro, anche quel che era voce altrui, e magari parola straniera o canzone, viene ricondotto all'uniformità del carattere nero sulla pagina bianca; e può restare al massimo una differenza linguistica a marcare una precedente e non più percepibile differenza sonora, come in quelle dieci pagine che concludono il capitolo 3a, in cui sono distribuite integralmente le parole della canzone *La lingua italiana* cantata da Riccardo Cocciante. Lunga

"citazione" (per usare ancora una volta, contraddittoriamente, questo termine) che serviva a esprimere un concetto semiologicamente molto ardito, ma a cui Godard deve tenere molto perché lo riprende nel sommario di quarta di copertina di quel volume: «Come ha fatto il cinema italiano a diventare così grande se nessuno, da Rossellini a Visconti, da Antonioni a Fellini, registrava il suono con le immagini? Una sola risposta: la lingua di Ovidio e Virgilio, di Dante e Leopardi era passata nelle immagini».

Per qualche magia o miracolo che la poesia consente, la lingua verbale "passa" nelle immagini. E dunque forse è possibile anche il contrario: che la lingua del cinema passi nei libri, che un regista che non ha mai veramente "scritto" i suoi film, e che da tempo non scrive più quasi nessuna delle parole che nei suoi film si sentono, diventi un grande scrittore, faccia della grande letteratura. D'altra parte, come suona il titolo dell'ultimo capitolo, ricalcato da un romanzo dello svizzero Ramuz, «i segni sono in mezzo a noi», e forse non c'è più differenza fra noi e loro. Parlare è essere parlati, raccontare la storia è raccontare se stessi. Certo, ed è questa una forte differenza fra le *Histoire(s)* video e le *Histoire(s)* libro, Godard è assai meno fisicamente presente nel testo e non solo per l'assenza della sua voce. Nel capitolo 2a, che in video era costituito in gran parte da una lunga conversazione fra lui e Serge Daney, solo un fotogramma iniziale di un suo primo piano ricorda una visibilità dell'autore che nel video era spesso anche esibizione del corpo al lavoro: mani che digitavano e montavano o che sfogliavano libri, occhi che guardavano schermi, stanchezza che incurvava la schiena. In questo senso il libro è meno "personale" del film e, pur restando Godard convinto che raccontare la storia del cinema è anche raccontare se stesso, e usare i propri film accanto a quelli degli amici e dei maestri, esso è meno autoritratto e più storia, o forse meno storia e più saggio, o forse ancora meno saggio e più poesia e letteratura.

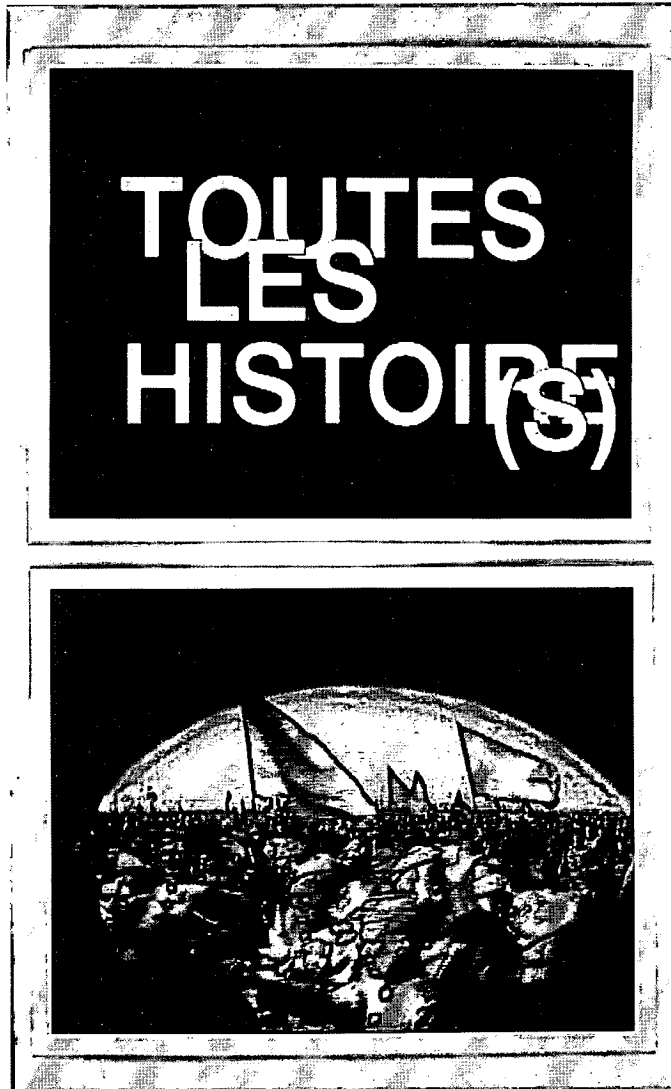
Ma tutto ciò era già annunciato, in entrambe le versioni, dalla varietà di significati che il titolo liberava attraverso quel plurale messo tra parentesi. Histoire(s): Storia e storie, ma anche racconti, o storielle o barzellette o persino panzane. Sappiamo già dalla versione video che Godard non si nega nessuna delle possibilità che il suo titolo gli offre. Fa lo storico, e non solo del cinema, cita Braudel, Malraux e Peguy, discute di guerre, di popoli e di capi di stato. Ma fa anche il narratore e racconta storie che sono semplicemente belle o divertenti da raccontare, storie di produttori e di attori, di magnati e belle donne. O storie che sono quasi barzellette, come la ormai nota freddura sui fratelli Lumière («potevano chiamarsi Abat-jour...») o anche "storie" nel senso di frottole, fanfaluche, fanfaronate, a cui non sappiamo se lui stesso creda o se le affermi solo calandosi nella parte del "fool" e dell'Idiota che così spesso ha rivestito nei suoi ultimi film.

Ma tutto questo apparteneva già alle puntate televisive e il libro non vi aggiunge nulla. Esso semmai toglie e taglia qualcosa (ma non certo, godar-

dianamente, i "ciak": la già citata conversazione con Daney, non più percepibile come tale, inizia ancora con la frase «quando vuoi» con cui il cameraman annuncia di essere pronto alla ripresa). Una sola cosa hanno i quattro libri in più rispetto alle quattro parti dell'opera video, ed è qualcosa che ancora una volta appartiene specificamente alla loro natura e materialità editoriale: i sommari di quarta di copertina. Che tuttavia non sono certo, come i tradizionali "risvolti" dei romanzi, sintesi redazionali o promozionali, né si possono immaginare destinati al lettore pigro o al recensore frettoloso. Piuttosto, e ancora una volta, Godard utilizza la convenzione editoriale per una nuova riscrittura o ri-citazione del testo, per una nuova versione della storia, un riassunto o un concentrato che ci dice – o almeno così è lecito supporre – quali sono i temi che l'autore ritiene cruciali in ognuno dei volumi, quali vuole ribadire a libro chiuso e a lettura conclusa. Sintesi che dunque utilizzeremo ora proprio da recensori sbrigativi o comunque incapaci di rendere conto dell'enorme quantità di "contenuti" dei quattro volumi, e impossibilitati a una puntuale collazione fra il manoscritto video e l'edizione a stampa.

In essi, nell'estrema sintesi e concentrazione imposta dalla pagina unica, non vi è più posto per storie e storielle, per paradossi e fanfaluche ma solo per l'essenzialità, la serietà, la gravità della Storia. Che è storia del cinema e della sua grandezza ma anche del suo fallimento e della sua decadenza, come si fa appunto dei grandi imperi. La storia di un'arte nata per imitare la vita e che si è venduta all'industria della morte: «Oh quante sceneggiature su un neonato, su un fiore che sboccia, ma quante sulle raffiche delle mitraglie». La storia di una industria della bellezza e della seduzione – in cui un uomo come Hitchcock, grazie alla forza dell'immaginario, è potuto diventare più potente di Hitler e assumere «il controllo dell'universo» – ma che poi, avendo perso il rapporto con la realtà, non ha più saputo raccontare la morte, l'orrore dell'olocausto, e se ne è fatta anzi complice poiché «l'oblio dello sterminio fa parte dello sterminio». Una storia amara di fallimenti e di solitudini. Per anni «gli spettatori nelle sale buie hanno bruciato dell'immaginario per riscaldare il reale ma ora questo si vendica e vuole vere lacrime e vero sangue». Ed è la televisione, e non più il cinema, a darceli quotidianamente.

Eppure il cinema sopravvive, come genealogia di autori e di grandi nomi, come un ricordo e un rimpianto: «Becker Rossellini Melville Franju Jacques Demy Truffaut, lei li ha conosciuti? Sì, erano amici miei». Sopravvive come un sogno o un miracolo: «Che dire se un uomo attraversasse il paradiso in sogno e ricevesse un fiore come prova del suo passaggio e al suo risveglio si trovasse questo fiore in mano? Io ero quest'uomo».

Sono le ultime parole del testo, alla fine del quarto volume. Ma non sono le ultime dell'opera perché proseguendo, al termine del sommario della quarta di copertina, la fierezza dell'artista lascia nuovamente il posto alla malinconia dello storico e dello scrittore: «Cosa capita dunque sempre, amico mio? La sera cala, le vacanze finiscono. Mi ci vuole una

Capitolo 4b. *Les signes parmi nous*, p. 292

giornata per fare la storia di un secondo. Mi ci vuole un anno per fare la storia di un minuto. Mi ci vuole una vita per fare la storia di un'ora. Mi ci vuole l'eternità per fare la storia di un giorno. Si può fare tutto, tranne la storia di quel che si fa». La storia è un racconto illimitato e interminabile, una sfida impossibile e perdente. Eppure, miracolosamente, faticosamente, angosciosamente, è stata fatta.

Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*, 4 voll., Gallimard-Gaumont, Paris, 1998.

Histoire(s) du cinéma. Il capitolo italiano

Laurence Schifano

Strano e coraggioso progetto quello di Jean-Luc Godard, con la sua monumentale *Histoire(s) du cinéma*, opera mai intrapresa in precedenza (nel 1997 dichiara a Serge Daney: «Non era mai stato fatto. Io ho sempre fatto quello che non è stato fatto»), progetto forse irrealizzabile (ancora a Serge Daney: «Esamino con attenzione il progetto, è irrealizzabile»), elaborazione del lutto la cui lenta e complessa tessitura è legata alla scomparsa di Henri Langlois nel 1977.

Strano anche, e avventuroso, nella sua bipolarità autobiografica e storica poiché si tratta di rappresentare se stesso attraverso le storie (del cinema, del secolo, dell'arte) e di rappresentare la Storia attraverso di sé. All'inizio, come in Sartre, il lato protestante:

> Era il solo modo / di fare / di raccontare / di rendersi conto / io / che ho una storia / in quanto io / ma se non ci fosse / il cinema / non saprei di avere una storia / era il solo modo / io, glielo dovevo, / il lato sempre colpevole o maledetto (capitolo 2a, p. 39).

Fare una storia, quindi, che non si dissoci dalla Storia; seguire l'esempio dei Diderot, Baudelaire, Malraux, Truffaut (sic), perché

> si sono resi conto / di essere in una storia / hanno voluto sapere / che storia fosse / la loro in quella grande / quella grande nella loro (capitolo 2a, p. 42).

Strano progetto infine l'uscita bicefala, a due velocità, bifocale: quella impura, urgente del video, «fatta per i falsificatori», come afferma nel 1995 (in «Limelight», 34), e quella nobile, definitiva, chiusa, del Libro edito nella collana "Blanche" di Gallimard. Perché aver rischiato di perdere in intensità e in sfumature, in dinamismo proliferante, in tensione incantatoria, in fulgore stilistico, se non per ritrovare, con la fissità fotografica, una qualità altra: l'erbario convulso e stridente del video si dispone, si calibra, si dà come oggetto di lettura e di pensiero, raccolta compiuta di un discorso e di una riflessione che resta nella linea del Baudelaire de *L'art romantique*: un pen-

siero critico «parziale, appassionato, politico, fatto cioè da un punto di vista esclusivo ma dal punto di vista che apre il maggior numero di orizzonti».

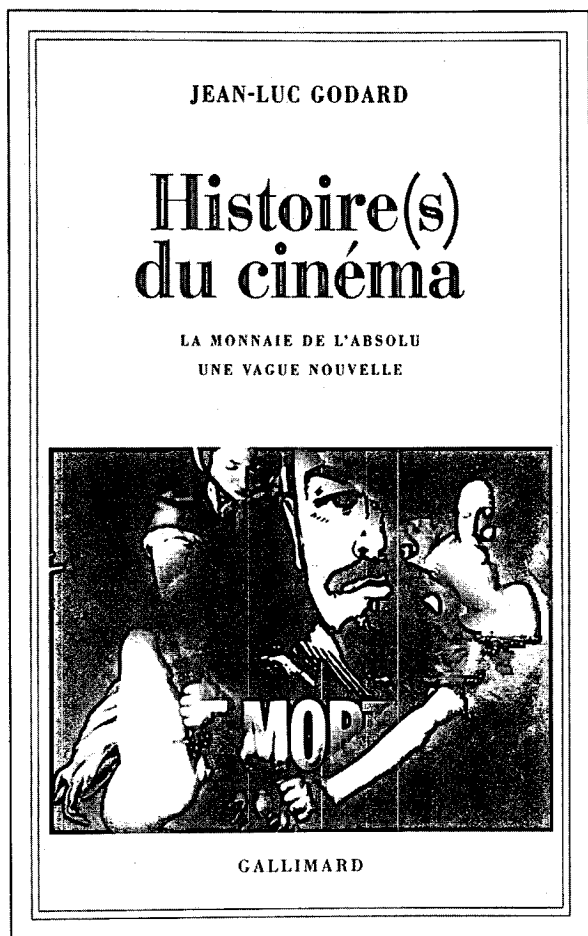
Supporto dello scritto o supporto del video, in entrambi i casi la vastità concertata del progetto, con i suoi quattro movimenti sapientemente orchestrati, proclama e rivendica la qualità sinfonica della Grande Opera, della Summa in cui si temperano, decantano, si concentrano il fremito e l'andamento "a sbalzi" che l'autore di film in forma di saggi ha fino ad allora privilegiato. Terminando su un apologo in forma di favola preso in prestito da Borges, *Histoire(s) du cinéma* si colloca nell'ambito delle verità rivelate, nella luce (enigmatica) dell'assoluto – un termine che ritorna spesso e, in *La monnaie de l'absolu* (capitolo 3a), si combina fugacemente con l'incertezza sotto il segno di Wittgenstein. Quell'apologo

> Se un uomo / se / un uomo / attraversasse / il paradiso / in sogno / e ricevesse un fiore / come prova / del suo passaggio / e al suo risveglio / si trovasse / quel fiore / tra le mani / che dire / allora

Godard lo completa con una risposta

> quell'uomo / ero io.

Una risposta allo stesso tempo esistenziale e romantica: esistenziale per l'identità ritrovata o conquistata (in eco al finale di *JLG/JLG*: «Mi accadrà di essere / colui che ama / ossia di meritare / finalmente / il nome / che mi ero dato / un uomo / nient'altro che un uomo / che non vale nessuno / ma / che nessuno vale»...); romantica per il segno elettivo che consacra una vocazione artistica. Una concezione più vicina a un misticismo alla Novalis che all'esistenzialismo dell'autore di *Les mots*.

Chi è, chi parla quell'*io* onnipresente in *JLG/JLG – Autoportrait de décembre* e in *Histoire(s)*? Il gioco con la posa narcisistica dei romantici lo si coglie facilmente nel *pastiche* della *Nuit de décembre* di Alfred de Musset offerto da *La monnaie de l'absolu* (3a), ornata in apertura da uno schizzo nervoso della coppia Musset-George Sand. Nell'edificio citazionale del film, la sutura tra l'*io* dell'eremita di Rolle – una voce di volta in volta buffonesca, solenne, apocalittica, ironica – e i molteplici *io* che lascia filtrare, è una sutura del tutto individuabile. Non nel libro, però, che opera una trasmutazione volontaria e permette a quella voce – a quell'*io* ormai unico – di riassorbirsi in una voce neutra, collettiva, universale che trascina con sé altre voci del secolo, voci di vivi e di morti, di uomini e di donne (De Gaulle, Malraux e Hitler, Alain Cuny e Sabine Azéma, Robert Bresson e Serge Daney e Jean-Luc Godard, ecc.), voci profane, voci sacre (i dialoghi di *Touchez pas au grisbi* mescolati alla parola di Cristo de *Il Vangelo secondo Matteo* di Pasolini...).

La copertina del terzo volume

Pur affermando l'unicità dell'individuo, la sua propria unicità («Sono degli uomini / uno per uno / sì, sono uno di loro / fin nella collera / straziato / dall'insormontabile ironia»), Godard mostra l'appartenenza di ognuno alla Storia, a una cultura e a un immaginario collettivi, formati e nutriti dalle rappresentazioni della pittura, della televisione, del cinema, ecc. Ora, la «Nuova Storia» alla quale si riferisce citando Fernand Braudel, quella Storia che lega il quotidiano, la memoria, la cultura ad avvenimenti di grande rilievo, quella Storia che gli permette di creare un legame – di montaggio – tra "le petit tralala" di Suzy Delair o l'epilogo di *Quai des Brumes* e l'ascesa del nazismo, Godard lo declina ancora sotto il segno dell'assoluto:

La storia / in fondo / che cos'è / in fin dei conti / Malraux / tutti noi sentivamo / che la posta in gioco / apparteneva / a un ambito più oscuro / dell'ambito politico / Braudel (capitolo 4b, p. 247).

Certo la Storia ha il suo peso di carne e di sangue, il suo valore di fatti e avvenimenti contingenti, attestati da quella foto di donna che vaga con i figli tra le rovine, da quel carro, da quella strada pieni di cadaveri, da quella festa hitleriana, da quella foto di archivi che documentano esecuzioni anonime o identificabili – quella, tra tante altre, di Valentin Feldman, fucilato nel 1943. Tuttavia, al di là delle date, dei nomi, delle imprecazioni disperate contro l'orrore a Sarajevo, Guernica, Balak, Auschwitz (cfr. il prologo di *La monnaie de l'absolu*), si afferma un eterno ritorno della tragedia che le opere d'arte – «moneta dell'assoluto», «risposta delle tenebre», due appellativi venuti da Malraux tra cui Godard ha esitato nel dare il titolo alla sezione italiana (3a) – da un'epoca all'altra hanno testimoniato, tra la più estrema essenzialità («il povero cinema / dei cinegiornali», il bianco e nero, Flaherty, Epstein, il neorealismo, come Giotto) e la più misteriosa trasfigurazione. Con il suo corteo di splendori e miserie, di ingiustizie, di torture e di orrori, le sue storie d'amore, di potere e di indebolimento del pensiero e «du haut jusqu'en bas de l'échelle fatale, / le spectacle ennuyeux de l'immortel péché» [dall'alto in basso della scala fatale / lo spettacolo noioso dell'eterno peccato][1], la Storia ispira a Godard una visione giudaico-cristiana di colpa, di discesa nelle tenebre, di caduta. E un dettaglio dell'*Adamo ed Eva cacciati dal paradiso terrestre* dipinto dal Masaccio può fissarne emblematicamente la tonalità colpevole e tragica.

Vera e propria *mise en abyme* del percorso di queste *Histoire(s)*, la citazione parallela di *Le voyage* di Baudelaire e di *The Night of the Hunter* di Charles Laughton – alle quali si aggiungono molti altri riferimenti biografici, cinematografici o storici – colloca il modo di procedere di Godard in una prospettiva più iniziatica che strettamente memorialistica. In questa prospettiva il cinema italiano risponde alla domanda assillante di queste *Histoire(s)*: che cosa può, che cosa vuole il cinema? O più esattamente: come può il cinema redimere il reale? «L'immagine – si legge nel terzo volume – è prima di tutto dell'ordine della redenzione». Questa lezione di Henri Langlois è inscritta profondamente nel versante francese (*Une vague nouvelle*) di questo tomo, il cui altro versante (*La monnaie de l'absolu*) è centrato sull'Italia. Una distinzione del resto forzata visti i numerosi riferimenti italiani in *Une vague nouvelle*, e i rapporti speculari esistenti tra le due "chapelles" gemelle, nelle quali la stessa fiamma riunisce nel suo braciere ardente la martire di *Giovanna d'Arco al rogo* e il bambino ribelle di *Les quatre cents coups*, Ingrid Bergman diretta da Rossellini e Jean-Pierre Léaud diretto da François Truffaut, alla stessa distanza «tra il reale / e la fiction» (capitolo 3b, p. 127).

Stessa riconciliazione tra due poli del cinema – l'adesione rosselliniana al reale e l'espressione del pensiero pasoliniano – a conclusione del percor-

Capitolo 3a.
La monnaie de l'absolu, p. 47

so proposto da *La monnaie de l'absolu*; con i suoi due altari disposti (3a, pp. 96-97) uno di fronte all'altro, i due ritratti di Rossellini («le cose sono lì / perché manipolarle») e di Pasolini (con la didascalia godardiana: «Un pensiero / che forma») che si fronteggiano e chiudono la sezione. In precedenza, sotto l'egida di Malraux, in contrappunto a una lunga e violenta denuncia degli orrori della Storia, una serie di riproduzioni di opere pittoriche di William Blake, Delacroix (una Pietà), Van Dongen (donne eleganti), El Greco (il *Cristo che scaccia i mercanti dal tempio*), Velasquez (un Grande di Spagna), Füssli, Goya (*I disastri della guerra*), Munch, Hopper, Dürer, Vermeer: altrettante «risposte delle tenebre»; poi, una piccola galleria femminile dedicata solo a Manet, con il quale «inizia / la pittura moderna / ossia il cinematografo / ossia / delle forme che si muovono / verso la parola / con molta precisione / una forma che pensa» (3a, p. 55). Quest'ultima espressione annuncia evidentemente il trionfo del pensiero nel quale Pasolini ritroverebbe e restaurerebbe l'equilibrio umanista del Rinascimento: la stessa didascalia («un pensiero / che forma») accompagna nel finale di *La monnaie de l'absolu* la citazione ripetuta due volte di un dettaglio (il volto di un giovane) della *Restituzione della Croce a Gerusalemme* di Piero della Francesca. Malgrado l'attenuazione scettica introdotta dall'ultima citazione – il corvo di *Uccellacci e uccellini* – è una forma solare quella che si afferma, restaurando l'equilibrio con le due citazioni notturne iniziali (3a, p. 16 e p.

Capitolo 3a.
La monnaie de l'absolu, p. 73

25) di una battaglia e del Diluvio dipinti da Paolo Uccello.

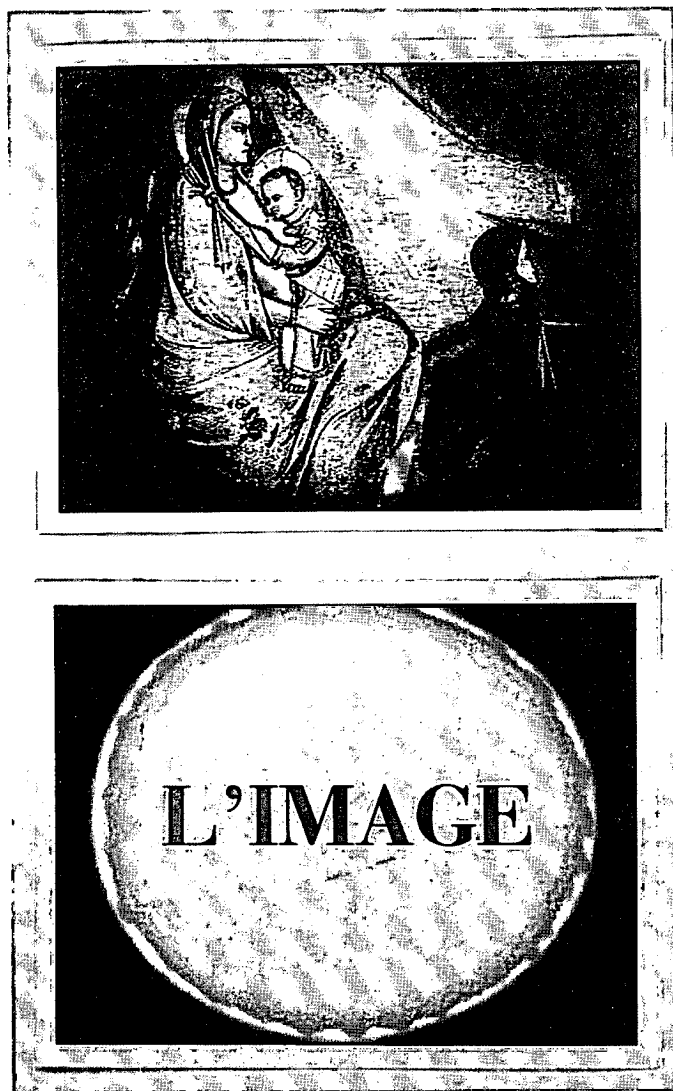
Tra la notte e il giorno, tra il disonore (con le sue forme passate e attuali di "collaborazione") e l'onore ritrovato; come Dante nel *Purgatorio*[2] evoca la salvezza di un dannato «per una lagrimetta»[3], così un film può "salvare" il reale: «Anche rigato a morte – si legge (capitolo 1a, p. 86) – un semplice rettangolo / di 35 / millimetri / salva l'onore / di tutto il reale». Lì dove l'Europa intera secondo Godard ha tradito, lì dove ancora oggi essa continua a compromettersi, a degradarsi, a lasciarsi conquistare dall'effetto Spielberg (associato a un'inquadratura di un film porno della Germania dell'ovest), un solo film salva il cinema e un paese intero dalla Caduta: *Roma città aperta*, «il solo film / nel senso di cinema / che ha resistito all'occupazione del cinema / da parte dell'America». Godard sottolinea il valore di riscatto del film:

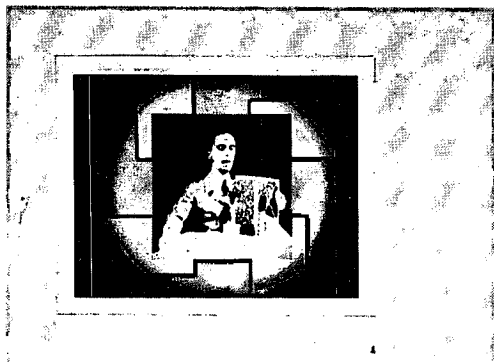
> Fu un film italiano / non a caso / l'Italia è stato il paese / che si è meno battuto / che ha molto sofferto / ma che ha tradito due volte / e che ha quindi sofferto / di non avere più un'identità (3a, pp. 78-81).

Uno schema semplicistico, ma le cui tre unità visive citate come illustrazione – la corsa e la morte di Pina-Anna Magnani; il volto insanguinato di Manfredi-Marcello Pagliero; lo svenimento di quella che lo ha denunciato – assumono nella loro stessa semplicità un valore di emblema. Dietro

Capitolo 3a. *La monnaie de l'absolu*, p. 50

una storia d'amore, di resistenza e di tradimento si ripete la tragedia della Passione con i suoi tre protagonisti centrali, la Madre, il Cristo e Giuda.

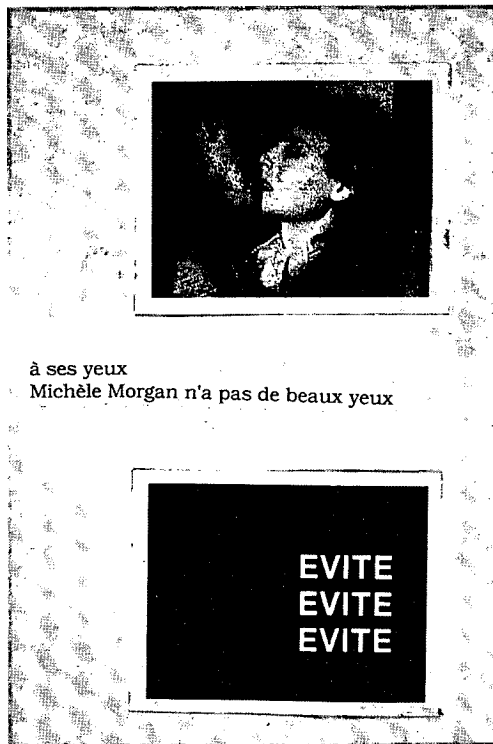
La sacralità è dunque per Godard il segno stesso dell'identità e dell'unità del cinema italiano. Sono provvisti di tale valore sacrale non solo i quadri che illustrano – più che nelle altre sezioni – la "chapelle" italiana, ma anche le citazioni cinematografiche scelte: Ingrid Bergman conquistata dal sacro mistero della "terra di Dio" in *Stromboli* e in *Viaggio in Italia*; la paralitica de *Il bidone*, la ragazza (Anne Wiazemski) di *Teorema* dopo il passaggio dell'angelo, del visitatore misterioso, *Francesco giullare di Dio*, oppure l'apparizione miracolosa del pavone in *Amarcord*. Attraverso «la

Capitolo 1b. *Une histoire seule*, p. 198

fraternità delle metafore» i segni della presenza del sacro si rispondono da un film all'altro, da una cinematografia all'altra. L'inquadratura ricorrente di Ingrid Bergman nel ruolo di Giovanna d'Arco entra naturalmente in sintonia con le inquadrature delle altre Giovanna, quella di Bresson, quella di Dreyer, che intrecciano una rete semantica insistente della resistenza e della Passione – con la variazione guerresca e sanguinaria di Giuditta e Oloferne nella versione italiana di Artemisia Gentileschi che illustra la copertina del terzo volume e lo unifica sotto il segno della messa a morte del dispotismo, sotto il suggello della resistenza. D'altronde Godard sceglie dei finali "italiani" quando vuole accentuare una tonalità di mistero e di fede:

la dernière sera quai des brumes
mais Goebbels fera tout foirer

Capitolo 3a.
La monnaie de l'absolu, p. 60

sacralità e spiritualità orientali nella citazione da *India* di Rossellini alla fine del capitolo 3b; sacralità cattolica alla fine dell'1b (la Carmela di *Due soldi di speranza* che rende grazia alla Madonna). Ma non si accontenta di citare: manipola i segni con ralenti, sovrimpressioni, inserimenti di un'immagine nell'altra, lampeggiamenti, scontorni, montaggio, ecc. per rivelarne la sacralità latente; come nella sovrimpressione – più visibile in effetti nella sequenza video – del suicidio del bambino in *Germania anno zero* e del volto fisso, angelico, come dipinto da Giotto, di Gelsomina, tratto dalla sequenza della morte del Matto in *La strada*. Nasce così un'icona della compassione, che si unisce ad altri effetti dello stesso tipo (ottenuti ad esempio con il volto della madre tratto da *La corazzata Potëmkin*).

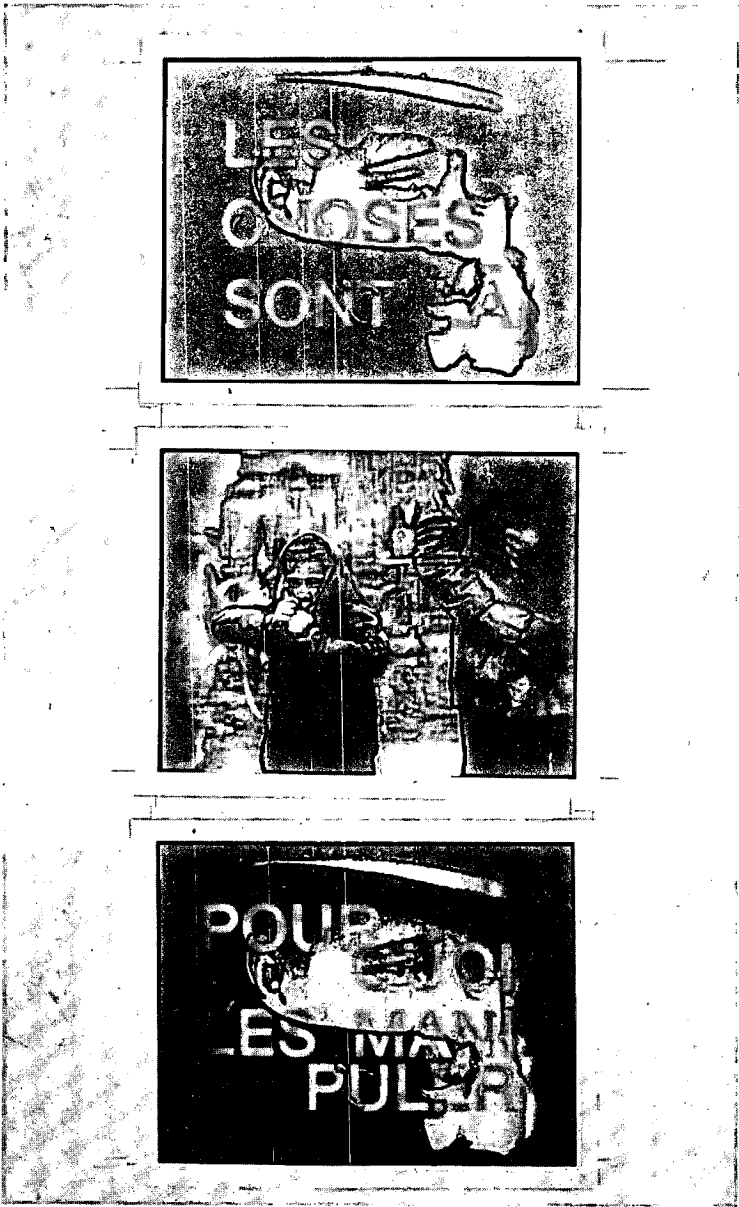
Più che un discorso storicamente approfondito e documentato, si rivela qui il progetto generale di Godard che è quello di ripristinare, attraverso la trasfigurazione poetica dei segni, la sacralità dell'Immagine, anche se umile come l'apparizione del bambino idiota di *La strada*, anche se lontana e nascosta come i corpi pietrificati sotto le ceneri del Vesuvio di *Viaggio in Italia*, anche se "perduta" come quella dei corpi umiliati del *Salò* di Pasolini. «È necessario il cinema / sia per le parole che restano / in gola / sia per disseppellire la verità» (capitolo 2b, p. 159). La riflessione di Godard, particolarmente a partire dalla sua attenzione per il cinema italiano, si inscrive in questa tensione tra la visione di un mondo e di un tempo perduti e la Ricerca

Capitolo 3a.
La monnaie de l'absolu, p. 61

di un mondo e di un tempo ritrovati: in *Histoire(s)* esattamente tra *Salò* e *Viaggio in Italia* (capitolo 2a, p. 90 / capitolo 4b, p. 158). Cita allora Proust, ma soprattutto e a varie riprese San Paolo: «L'immagine verrà al tempo della resurrezione»... Questo futuro utopico – e nostalgico – nega e rinnega la Storia. In contrappunto con l'inquadratura della donna svenuta in *Roma città aperta*, nel volume II è espresso il motivo della patria perduta, della strada da ritrovare verso l'origine e la bellezza:

> Un tempo ci fu il bambino / un giorno ci fu la creazione / un giorno essa sarà / miracolo affrancato dal caso / evocazione magica / di un mondo lontano / e remoto / la bellezza ecc. (capitolo 2b, p. 171).

Il ritorno dell'età dell'oro è persino annunciato nel finale di questo movimento nella lingua e nel testo delle *Metamorfosi* (I, 89 e sgg.) di Ovidio: «Aurea prima sata est aetas / quae vindice nullo / sponte sua / sine lege fidem rectumque colebat» (capitolo 2b, pp. 102-103).

Il latino... Come ha opportunamente notato Jean-Louis Leutrat (in «Cinémathèque», 5, primavera 1994), esso riacquista i suoi diritti in *Histoire(s)*. Questo è ancora più vero nella nostra "chapelle" italiana, cosa che può apparire legittima. Le citazioni sono scelte con giudizio poiché evocano il mondo della notte e dei sogni, "simulacri" in incessante muta-

Capitolo 3a. *La monnaie de l'absolu*, p. 96

zione (*De rerum natura* di Lucrezio, canto IV, versi 770-772, citati parzialmente[4] nel capitolo 3a, pp. 87-88), e la scomparsa del dio «mentre svanisce il sonno e il giorno benefico si mostra» (*Metamorfosi* di Ovidio citato in 3a, p. 94 su un'inquadratura del ballo di *Il Gattopardo*). Più problematica[5] la citazione dei *Remedia amoris* di Ovidio su un'inquadratura di *Umberto D.* Comunque sia, il latino è la traccia stessa di quel mondo e di quegli dei svaniti e, come le citazioni dalla *Divina commedia*, un marchio di sacralità, un lingua forse abbastanza chiusa su se stessa e inascoltabile perché si accordi con il cinema – il cinema nel quale bisogna «dire senza dire nulla»...

Potremmo vedere in questo solo una civetteria, una marca stilistica che avvicinerebbe Godard a Pasolini, a Barthes, a Umberto Eco, se per il cinema italiano la questione della lingua non fosse centrale. Del resto, è proprio quello che sembra affermare l'autore di *Histoire(s)* quando si chiede:

> Come è potuto diventare così grande il cinema italiano / dal momento che nessuno / da Rossellini a Visconti / da Antonioni a Fellini / registrava il suono / insieme alle immagini / una sola risposta / la lingua di Ovidio e di Virgilio / di Dante e di Leopardi / era passata / nelle immagini (3a, p. 86 e quarta di copertina).

Bisogna procedere a una lettura molto metaforica di queste righe e rinunciare necessariamente a qualsiasi memoria storica per mettere tra parentesi non solo il lavoro sul suono in diretta di Visconti in *La terra trema*, ma anche e in maniera ancora più profonda la sua utilizzazione esemplare del dialetto di Aci Trezza, con la famosa avvertenza iniziale: «La lingua italiana non è in Sicilia la lingua dei poveri»[6].

La questione posta da Godard è immediatamente seguita da una canzone di Riccardo Cocciante (riprodotta quasi integralmente e in italiano in *La monnaie de l'absolu*); essa porta con sé, in un moto di lirismo euforico, un florilegio cinematografico che riunisce in un solo slancio Fellini, Visconti, Pasolini, De Santis, Antonioni, De Sica, Rossellini fino all'acme colorato e radioso della cantante di *Senso* sulla quale appare in sovrimpressione il pavone di *Amarcord*. Questa canzone dalle parole assai stupide a gloria del "grande cinema italiano" celebra in ogni strofa l'entità incerta della «nostra lingua italiana»,

> lingua di barche e serenate a mare / lingua di sguardi e sorrisi da lontano / lingua ordinata da un uomo di Firenze / che parla del cielo agli architetti / lingua nuova, divina, universale... (3a, p. 89).

Al termine di questo movimento completamente al di fuori della Storia reale a forza di volersi universale, il ritratto di Pasolini – poeta come nessun altro appassionato alla questione delle lingue italiane – prende posto nella sua nicchia sacrale accanto a quello di Rossellini...

E c'è una coerenza in questo: al poeta delle cose e della presenza miracolosa risponde, in uno sconcertante equilibrio, il poeta che realizza, che incarna la definizione dell'arte secondo Manet, e del cinema secondo Godard: «Una forma che pensa» «muovendosi verso la parola». A cui fa eco il motto sovrimpresso sull'immagine di Pasolini: «Un pensiero che forma». È in nome di questa definizione del cinema come «pensiero che forma» che Godard, nella citazione da Lucrezio, deforma l'«hoc videatur imago» (cfr. nota 4) in «hoc ideatur imago» (3a, p. 88).

Quale conclusione trarne, se non che l'autore di *Histoire(s)* sostituisce all'Italia e al cinema italiano reali un'Idea – ancora più che una memoria – dell'Italia come sacralità, universalità, terra di resurrezione. Qui l'*io*, i film, le lingue, le identità particolari tendono ad essere riassorbiti dalla categoria pericolosamente astratta dell'universalità. Ci si riallaccia, è vero, sotto il limpido segno del ritratto di giovane di Piero della Francesca, al sogno leonardesco dell'uomo universale del Rinascimento. La ricerca dell'universale, però, anche a rileggere l'*Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, si definisce più attraverso un'esclusione dalla realtà delle cose e della Storia che attraverso una moderna e concreta realizzazione:

> L'oeuvre capitale et cachée du plus grand esprit – nota Paul Valéry nel suo saggio – n'est-elle pas de soustraire cette attention substantielle à la lutte des vérités ordinaires? Ne faut-il pas qu'il arrive à se définir, contre toutes choses, par cette pure relation immuable entre les objets les plus divers, ce qui lui confère une généralité presque inconcevable. [...] Ce n'est pas sa chère personne qu'il élève à ce haut degré puisqu'il la renonce en y pensant et qu'il la substitue dans la place du sujet par ce moi inqualifiable qui n'a pas de nom, qui n'a pas d'histoire [...] le moi, le pronom universel, appellation de ceci qui n'a pas de rapport avec un visage.

Ci viene da pensare allora che questa "chapelle", con le sue ombre antiche, con la sua lingua universale e dotta, con il suo umanesimo astratto non sia la "chapelle" che richiede il cinema italiano storicamente, poeticamente così complesso, così eretico...

(Traduzione di Massimo Thomas)

---

1. Baudelaire, *Le voyage*.
2. *Purgatorio*, canto V, versi 104-107 – un passaggio posto in esergo ad *Accattone* di Pasolini.
3. In italiano nel testo [*ndt*].
4. «Nam fit ut in somnis facere hoc videatur imago; / quippe ubi prima perit alioque est altera nata / inde statu, prior hic gestum mutasse videtur».
5. «Qui nimium multis "non amo" dicit, amat» (Quando si dice a tutti "non amo", si ama).
6. Per tutta questa questione fondamentale e per le sue conseguenze storiche, resistenziali, di identità, di poetica nel cinema e nella coscienza italiana rinviamo allo studio di Stefania Parigi sul "dualismo linguistico" nel film di Visconti (in *La terra trema. Analisi di un capolavoro*, a cura di Lino Micciché, Associazione Philip Morris Progetto Cinema-Centro Sperimentale di Cinematografia-Lindau, Torino, 1994).

Cedola
di commissione
libraria

NON AFFRANCARE
Francatura ordinaria
a carico del destinatario
da addebitarsi sul conto
di credito speciale n. 334
presso l'Ufficio Postale
di Venezia C.P. (Aut. Dir.
Prov. P.T. di Venezia n.
44242/3/11 del 29.12.83)

Marsilio Editori s.p.a.
Marittima - Fabbricato 205
30135 Venezia
ITALY

Garanzia di riservatezza, informativa ex articolo 10. Legge 675/96

I suoi dati personali sono trattati in forma automatizzata al solo fine di prestare il servizio in oggetto che comprende, a sua discrezione, l'offerta di prodotti e servizi di *Bianco & Nero*, con modalità strettamente necessarie a tale scopo. Il conferimento dei dati è facoltativo: in mancanza, tuttavia, non potremo dar conto del servizio. I dati non saranno divulgati.

Guarantee of Privacy. Ref. article 10. Italian Law 675/96

Personal information supplied for the purposes of a subscritpion to *Bianco & Nero* will be added to our data bank for the exclusive use of the publisher Marsilio. While you are not obliged to provide this information, Marsilio can not guarantee its services if this consent is not given.

Cognome, nome / Surname, name

Indirizzo / Address

Cap / Postcode Città / City

Stato / Country Tel. / Phone

❐ Desidero prenotare n. .... abbonamento/i per un anno (4 numeri + 1 numero doppio):
L.80.000 - Euro 41,32 (Italia), L.100.000 - Euro 51,65 (Europa), L.120.000 - Euro 61,97 (altrove)

❐ Please send me n. .... annual (4 issues + 1 double issue) subscription/s:
L.80.000 - Euro 41,32 (Italy), L.100.000 - Euro 51,65 (Europe), L.120.000 - Euro 61,97 (elsewhere)

Forma di pagamento / Payment

❐ Unisco assegno bancario / I enclose a cheque

❐ Spedite contrassegno / Please forward C.O.D.

❐ Ho versato sul vostro c/c postale n. 222307 / I have utilised Italian Post Office account n. 222307

❐ Autorizzo pagamento con carta di credito / I authorise you to charge my: ❐ American Express ❐ Visa ❐ Carta Si
n. scadenza / expiry date

❐ Inviate fattura (solo per enti e istituzioni) / Invoice for Companies and Public Bodies only

Data / Date Firma / Signature

Sped. in abb. post. 45% art. 2 Comma 20/B Legge 662/96 Filiale di Padova

Distribuzione
Marsilio

ISBN 88-317-7224-4

9 788831 772242

L. 30.000